Riemann
Musikgeschichte

Handbücher der Musiklehre

Auf Anregung des Musikpädagogischen Verbandes

zum Gebrauch an Musiklehrer-Seminaren

und

für den Privatunterricht

herausgegeben von

Xaver Scharwenka

H. Riemann, Kleines Handbuch der Musikgeschichte

Vierte und fünfte, durchgesehene Auflage

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1922

Kleines
Handbuch der Musikgeschichte

mit Periodisierung nach

Stilprinzipien und Formen

von

Hugo Riemann

Dr. phil. et mus.
Professor ord. hon. der Musikwissenschaft und Direktor des Collegium musicum der Universität Leipzig

Vierte und fünfte, durchgesehene Auflage

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1922

Polnische Ausgabe von Stefanie von Stefanowicz (Warschau)

Vorbemerkung

zu den Handbüchern der Musiklehre.

Die Anregung zur Entstehung des vorliegenden Sammelwerkes kam aus dem Schoße des »Musikpädagogischen Verbandes«, dessen Ziel es ja ist, den Musiklehrerstand nach innen und außen hin zu befestigen und zu heben. Der erste Schritt auf dem Wege zu diesem Ziele war bekanntlich die Einführung von Prüfungen für Musiklehrer-Kandidaten und die Festlegung der Anforderungen, die an die Examinanden zu stellen sind. Das letztere ist, soweit möglich, in der Prüfungsordnung geschehen. Da aber die Aspiranten für den Musiklehrerberuf sich die erforderlichen Kenntnisse in den verschiedensten Lehranstalten und in vielen Fällen bei Privatlehrern zu erwerben trachten, stellte sich als natürliche Folge der Wunsch ein, in einer Sammlung von Leitfäden eine Richtschnur für den Erwerb der verlangten Kenntnisse und Fähigkeiten zu geben.

Es gibt nun zwar der musikalischen Lehrbücher aller Art mehr als genug, und manche von ihnen können gewiß mit großem Nutzen zur Vorbereitung auf das Musiklehrerexamen berücksichtigt werden. Aber diese Lehrbücher sind recht ungleichartig; für diesen bestimmten pädagogischen Zweck geht das eine zu sehr ins Breite, während das andere vielleicht zu skizzenhaft bleibt, und wiederum ein anderes zu stark für den einseitig-persönlichen Standpunkt seines Verfassers eintritt. Kurzum es fehlt an einer vollständigen Sammlung von solchen Leitfäden, die, vom gleichen pädagogischen Standpunkt aus verfaßt, dem Lehrer eine zweckmäßige Stoffauswahl darbieten und dem Schüler als Ergänzung des mündlichen Unterrichts, nötigenfalls aber auch als Mittel zum Selbstunterricht dienen sollen.

Diese Erfahrung legte dem Vorstande des »Musikpädagogischen Verbandes« den Gedanken nahe, die Herstellung solcher Lehrbücher

anzuregen, und nachdem sich die Firma Breitkopf & Härtel bereit erklärt hatte, die Handbücher in Verlag zu nehmen, wurden geeignet erscheinende Persönlichkeiten mit der Ausarbeitung der einzelnen Disziplinen betraut und der Unterzeichnete als der verantwortliche Herausgeber für die ganze Sammlung bestellt. Bei der Herstellung ist es leitendes Prinzip gewesen, nichts Überflüssiges beizusteuern und nichts Wünschenswertes auszulassen; keinem besonderen System oder Verfahren das Wort zu reden; die Darstellung so leichtverständlich wie möglich zu machen, und bei aller Vertiefung in die spezielle Materie keine Einseitigkeit aufkommen zu lassen.

Es könnte mißverstanden werden, wollte der Vorstand des »Musikpädagogischen Verbandes« diesen Büchern eine offizielle Empfehlung auf den Weg geben oder sie den Examinanden als obligatorisches Vorbereitungsmaterial aufdrängen. Es ist vielmehr des Unterzeichneten Überzeugung, daß diese »Handbücher der Musiklehre« ihre Brauchbarkeit in der Praxis auch ohne offizielle Empfehlung beweisen und Lehrenden wie Lernenden ein treuer Begleiter bei dem Gradus ad Parnassum sein werden.

Berlin, im September 1907.

Xaver Scharwenka.

Von der Sammlung sind die folgenden Lehrbücher erschienen:

Below, Leitfaden der Pädagogik, enthaltend Psychologie und Logik, Erziehungslehre, allgemeine Unterrichtslehre. 2. Auflage.
Karl Schaefer, Einführung in die Musikwissenschaft auf physikalischer und psycho-physiologischer Grundlage.
Hermann Wetzel, Musikalische Elementartheorie.
Rich. J. Eichberg, Pädagogik für Musiklehrer.
Hugo Riemann, Kleines Handbuch der Musikgeschichte. 3. Auflage.
Eugen Schmitz, Ästhetik.
Carl Mengewein, Ausbildung des musikalischen Gehörs.
Alois Gusinde, Übungsschule für musikalische Gehörbildung.
Hugo Leichtentritt, Musikalische Formenlehre.
Xaver Scharwenka, Methodik des Klavierspiels. Systematische Darstellung der technischen und ästhetischen Erfordernisse für einen rationellen Lehrgang unter Mitwirkung von August Spanuth.
Heinrich Ordenstein, Führer durch die Klavierliteratur.
Otto Kracke, Akkordlehre und Modulation.
Max Grünberg, Führer durch die Literatur der Streichinstrumente.
Max Grünberg, Methodik des Violinspiels.

Vorwort der 1. Auflage.

Die ernsten Bestrebungen des Musikpädagogischen Verbandes zur Heranbildung einer gründlich für den Unterrichtsberuf vorbereiteten Musiklehrerschaft haben den direkten Anlaß zur Entstehung der vorliegenden knappen Darstellung der Musikgeschichte gegeben. Dieselbe soll in erster Linie über das weite Gebiet der Entwickelung unserer Kunst allgemein orientieren, von dem Werden und Vergehen der für markiert heraustretende Epochen charakteristischen Ideen, Stilprinzipien und Formen einen Begriff geben und damit instand setzen, auch gegenüber den buntgestaltigen Erscheinungen der Gegenwart Stellung zu nehmen, dieselben nach ihren mannichfachen Beziehungen zur Vergangenheit zu begreifen und für ihre Würdigung allgemeinere Gesichtspunkte zu gewinnen.

Es ist deshalb einzelnen Persönlichkeiten der Musikgeschichte eingehende Beachtung nur gewidmet, soweit denselben eine führende, Epoche machende oder eine Hochblüte repräsentierende Bedeutung zukommt, zugleich aber durch tabellarische Übersichten dafür gesorgt worden, daß alle namhafteren Meister nach ihrer Zugehörigkeit zu bestimmten epochalen Gruppen erkennbar gemacht sind. Auch ist weiter durch Literaturverzeichnisse zu den Hauptabschnitten der Weg zu eingehenderen Spezialstudien über die einzelnen Epochen gewiesen und der sich in neuerer Zeit immer reicher entfaltenden musikhistorischen Forschung die gebührende Berücksichtigung zuteil geworden, während von deren Darstellung in einem besonderen Abschnitte gänzlich abgesehen ist. Die Nachweise der Neudrucke und Erstdrucke älterer Musikwerke in den großen Sammelwerken, Gesamtausgaben usf. der Gegenwart sollen vor allem Gelegenheit geben, aus eigener Anschauung die Verdienste älterer Meister kennen zu lernen, nicht aber die Verdienste der Vertreter der Musikwissenschaft glorifizieren.

Die von der herkömmlichen nicht unerheblich abweichende Periodisierung der Musikgeschichte folgt der ausführlicheren und motivierten Darstellung des Verfassers in seinem fünfbändigen Handbuch der Musikgeschichte. Der Abschluß des musikalischen Mittelalters mit dem Ende des 13. Jahrhunderts war durch Johannes Wolfs Erschließung der Musik des 14. Jahrhunderts zur unabweislichen Notwendigkeit geworden; damit ergaben sich aber für die Zeit seit 1300 ganz von selbst die drei Hauptabschnitte: Renaissancezeitalter (1300—1600), Generalbaßzeitalter (1600—1750) und Neue Zeit (nach Bach und Händel).

So hofft denn der Verfasser durch die bestimmte Herausstellung einer beschränkten Zahl großer Hauptlinien in der gesamten Entwickelung der Musik diese in höherem Maße leicht übersichtlich gemacht zu haben, so daß auch in der vorliegenden gedrängten Dar-

stellung ihr Studium nicht in eine endlose Fülle von Einzelheiten zerbröckelt, deren Aufnahme das Gedächtnis verweigert. Der ausdrückliche Hinweis auf diesen pädagogischen Gesichtspunkt wird sich aber noch weiter nützlich erweisen, um auch noch in dieser Darstellung das Wesentliche vom Akzidentiellen zu unterscheiden und bei ihrem Studium den Schwerpunkt in der Verfolgung der durch die Kapitelteilung und die allgemein orientierenden Ausführungen leicht kenntlich gemachten leitenden Ideen zu finden.

Leipzig, Ende November 1907. **Hugo Riemann.**

Vorwort der 2. Auflage.

Die schon nach ein paar Jahren notwendige Neuauflage scheint zu beweisen, daß die Anlage des kleinen »Handbuchs« Zustimmung findet. Der Verfasser hat darum auch Veränderungen nur da gemacht, wo inzwischen gewonnene neue Erkenntnisse sie forderten, so besonders in der Darstellung der Anfänge des monodischen Stils nach 1600; hier mußten die Ergebnise von Band II 2 des großen fünfbändigen Handbuches in gedrängtester Fassung eingearbeitet werden (Caccinis Epoche machende Bedeutung für die Entwickelung des begleiteten Liedes und der Kantate, schärfere Scheidung der den Text ausdrucksvoll deklamierenden und der im engeren Sinne die gemeine Rede nachbildenden rezitierenden von der rein musikalisch aufbauenden, thematisch gestaltenden Melodieführung der Gesänge, durch welche erst die Anfangsgeschichte der Oper, des Oratoriums und der Kantate verständlich wird). Häßliche Druckfehler und Schreibfehler oder wirkliche Versehen der 1. Auflage wurden ausgemerzt und die Literaturangabe in bescheidenem Maße ergänzt; für eindringendere Studien muß natürlich auf das große Handbuch verwiesen werden (im gleichen Verlage).

Leipzig, im Februar 1914. **Hugo Riemann.**

Vorwort der 3. Auflage.

Trotz der Sperrung des Auslandmarktes durch den Weltkrieg haben vier Jahre genügt, die 2. Auflage dieses Buches zu erschöpfen, ein Erfolg, der an Bedeutung dadurch wächst, daß in derselben Zeit der »Abriß« der Musikgeschichte (Katechismus) zweimal neu aufgelegt werden mußte (5. und 6. Auflage) und das große 5bändige Handbuch seiner 2. Auflage entgegenreifte (Bd. I 1, 2. Aufl. 1919). Ich sehe darin einen Beweis der beifälligen Aufnahme der eigenartigen Anlage meiner Darstellung besonders seitens der Interessentenkreise des Musikpädagogischen Verbandes. Stärkere Änderungen bringt die 3. Auflage nicht; nur waren natürlich zahlreiche Neuerscheinungen und Personalveränderungen (Todesfälle) für die letzten Jahre nachzutragen. Möge der ersehnte Weltfriede der 3. Auflage ihren Weg erhellen!

Leipzig, im Sommer 1919. **Hugo Riemann.**

Vorwort zur 4. und 5. Auflage.

Wie bei den drei letzten Halbbänden von Hugo Riemanns großem »Handbuch der Musikgeschichte« habe ich mich auch bei der Durchsicht des »Kleinen Handbuchs« damit begnügt, es von kleinen Irrtümern und Druckfehlern zu reinigen, und die notwendigsten biographischen und bibliographischen Ergänzungen zu liefern. Eingreifendere Änderungen, die mir da und dort wohl angebracht erscheinen, verboten sich aus drucktechnischen Rücksichten.

München, 15. Januar 1922. A. E.

Inhalt.

A. Die Musik des Altertums.

B. Die Musik des Mittelalters.

C. Die Musik des Renaissance-Zeitalters (1300—1600).

D. Das Generalbaß-Zeitalter (1600—1750).

E. Die neue Zeit.

A. Die Musik des Altertums.

Einleitung.

Pentatonische Melodik bei den ältesten Kulturvölkern und bei Naturvölkern.

Die ersten Anfänge der Tonkunst sind noch mehr als diejenigen aller andern Künste in ein undurchdringliches Dunkel gehüllt, da erst in verhältnismäßig später Zeit, nachdem längst Sprachschriften existierten, auch Mittel gesucht und gefunden wurden, Melodien aufzuzeichnen. Doch ist nicht zu bezweifeln, daß Musikinstrumente, wenn auch einfachster Konstruktion, bereits auf sehr frühen Stufen der Kultur existiert haben. Noch früher ist aber sicher die menschliche Stimme zur Hervorbringung von Melodien, also im Sinne eines tonkünstlerischen Gestaltens gebraucht worden.

Nachdem die Akustik und Physiologie die natürlichen Grundlagen des musikalischen Hörens festgestellt haben, kann es nicht mehr wundernehmen, daß die ältesten überhaupt nachweisbaren Melodien und ebenso die Melodien schlichter Naturvölker der Gegenwart die einfachsten der auch uns geläufigen und gewohnten Tonkombinationen aufweisen. Noch ganz fremd ist ihnen aber die überhaupt nicht viel über ein Jahrtausend alte Mehrstimmigkeit, die durchaus eine Erungenschaft der europäisch-abendländischen Kultur ist. In einem weicht jedoch die älteste bzw. (bei den Naturvölkern) die primitive Melodik von der auch unserer einfachsten Volkslieder ab, nämlich in der Beschränkung der Zahl der innerhalb einer Oktave zur Verwendung kommenden Stufen auf nur fünf statt unserer sieben. Sowohl altchinesische als im Volksmunde in die neuere Zeit herübergerettete alte keltische Melodien entbehren durchaus der Halbtonschritte (sind anhemitonisch), setzen aber nicht etwa

Halbtonlose Melodik.

an die Stelle unserer wechselnd nach zwei und drei Ganztönen einen Halbton einschaltenden Grundskala

H c d e f g a h c′ d′ e′ f′
(½ zwischen *H c*, *e f*, *h c′*, *e′ f′*)

eine in lauter Ganztönen fortschreitende, (etwa *b c d e fis gis ais* [*b*]), die ja unsern Gewöhnungen und auch den natürlichen Grundlagen alles musikalischen Hörens widersprechen würde, sondern vielmehr eine nur fünfstufige Skala, welche an den Stellen, wo wir einen Halbton einfügen würden, Lücken zeigt:

d e .. g a h .. d e .. g a h
oder: *c d .. f g a .. c d .. f g a*
oder: *g a .. c d e .. g a .. c d e .. g a*

so daß wie in unserer Grundskala nur miteinander nahe verwandte Töne zur Anwendung kommen, aber in noch beschränkterer Zahl.

Chinesisches Quintensystem.

Alte theoretische Werke der Chinesen setzen die sämtlichen Töne dieser Skala in Quintbeziehung zueinander

g .. d .. a .. e .. h
bzw.: *f .. c .. g .. d .. a*
und *c .. g .. d .. a .. e*

Dieselbe Art der Erklärung der Elemente der Skala durch eine fortlaufende Quintenreihe halten die Chinesen auch fest für die angeblich um 1500 v. Chr. durch Tsai-Yu eingeführte siebenstufige Skala und sogar auch für die ebenfalls noch in grauer Vorzeit gefundene vollständige chromatische Skala mit zwölf Stufen (wobei ihnen bereits das Problem der Differenz der zwölften Quinte und der Oktave nahetritt):

f .. c .. g .. d .. a .. e .. h .. fis .. cis .. gis .. dis .. ais .. eis (≅*f*)

Eine andere Ton-Verwandtschaft als die in Quintabständen kennen sie nicht, während wir heute neben der Quintverwandtschaft auch der Terzverwandtschaft grundlegende Bedeutung beimessen und gerade in der letzteren die Erklärung der die Halbtöne in die Grundskala bringenden Stufen finden:

a e h (Terztöne)
f .. c .. g .. d (Quinttöne)

oder: *d .. a .. e .. h* (Quinttöne)
f c g (Terztöne)

Auch dem griechischen Tonsystem, das anscheinend ganz dieselbe Entwicklung durchgemacht hat wie das chinesische (aber wohl erheblich später), ist der Begriff der Terzverwandtschaft fremd geblieben, der erst im Mittelalter in der arabisch-persischen Musiktheorie auftaucht und aus ihr endlich (durch Zarlino) auch in die europäisch-abendländische Musiktheorie kommt, nachdem die musikalische Praxis längst die Terz als Konsonanz behandeln gelernt und den Begriff des Dreiklangs gefunden hat.

Die Erklärung der halbtonlosen fünfstufigen (pentatonischen) Melodik erfordert daher wohl die Annahme einer Epoche, welcher die Möglichkeit der direkten Beziehung der Terz noch nicht aufgegangen war (und zwar nicht nur nicht theoretisch, sondern auch nicht intuitiv in der Praxis), so daß wirklich nur Quintbeziehungen der Töne gehört wurden. Man muß sich also die fünfstufigen Skalen wohl so vorstellen, daß gruppiert um einen als Zentrum (Tonika) aufgefaßten Ton die erste und zweite Quinte nach oben und nach unten verstanden wurden, z. B.:

c — *g* ⟵ *d* ⟶ *a* — *e* = Skala: *g a* ·· *c d* e* ·· *g a*
(Tonika: *d*)

oder: *f* — *c* ⟵ *g* ⟶ *d* — *a* = Skala: *c d* ·· *f g* a* ·· *c d*
(Tonika: *g*)

oder: *g* — *d* ⟵ *a* ⟶ *e* — *h* = Skala: *d e* ·· *g a* h* ·· *d e*
(Tonika: *a*)

welche drei Formen der Skala, wie leicht zu sehen, ihrer Struktur nach völlig identisch, nur der Höhenlage nach verschiedene Transpositionen sind. Weitere Verschiebungen sind möglich und auch durch den ganzen Quintenzirkel zur Anwendung gekommen, besonders bei den Japanern, welche den zwölf möglichen Tonlagen (auf den zwölf Stufen der chromatischen Skala) die Namen der zwölf Monate des Jahres gaben.

Imitierte Pentatonik.

Eine zweifellos ziemlich spät erst aufgekommene, aber in der neueren Musik der Japaner eine bedeutsame Rolle spielende Nebenform dieser halbtonlosen Pentatonik, deren Erklärung nur auf dem Wege über die bereits allgemein gebräuchlich gewordene siebenstufige Skala als künstliche absichtliche Nachbildung der alten Pentatonik möglich ist, findet sich nicht nur heute bei den Japanern, sondern in gleicher Gestalt auch schon bei den alten Griechen und zwar in einer frühen, aber der klassischen nahestehenden Zeit (vgl. § 12):

e f ··· *a h c'* ··· *e' f'*

Diese Skala ist im Sinne bloßer Quintbestimmungen durchaus unverständlich, setzt vielmehr ein Hören im Sinne der Terzverwandtschaft voraus. Da die Japaner daneben zahlreiche Melodien von reinem Mollcharakter haben (in der Skala *e f g a h c' d' e'* mit Schlußbildung *f e*), so kann diese Art Melodik nur verstanden werden als eine reine Mollmelodik mit Vermeidung der Töne *g* und *d*.

Chinesische und japanische Musikinstrumente.

Aber Bau und Stimmungsweise der chinesischen und japanischen Instrumente sind auch heute noch durchaus auf die alte halbtonlose Pentatonik berechnet und nur von ihr aus verständlich.

Unter den Instrumenten der Chinesen und Japaner nehmen die zitherartigen flachliegenden Saiteninstrumente die erste Stelle ein: Kin der Chinesen, Wanggong, Sôno-Kotó und Kino-Kotó der Japaner. Besonders steht die ca. 2 m lange Sôno-Kotó im Vordergrunde des Interesses und repräsentiert den Abschluß der Entwicklung einer offenbar spezifisch ostasiatischen eigenartigen Instrumentengattung. Dieselbe hat 13 seidene Saiten gleicher Länge und Spannung, deren Einstimmung durch daruntergestellte große Einzelstege geschieht. Die viel kleinere Kino-Kotó, auf der hauptsächlich mit Flageolettönen gerechnet wird, ist jüngeren Ursprungs. Auf niederer Stufe stehen die grell tönenden tonarmen flöten- und oboenartigen Blasinstrumente. Europäischen Ursprungs sind sicher die lautenartigen Instrumente Biwa und Samiseng. Besonders reich entwickelt ist dagegen die Kategorie der Schlaginstrumente (Trommeln, Pauken, abgestimmte Stein- oder Metallplatten und Glockenspiele). Die als Vorfahr der Orgel geltende Scho (chinesisch Schin), ein mit dem Munde angeblasener Luftkasten mit 17 durchschlagenden Zungen mit verschieden langen Bambusröhrchen als Aufsätze, steht kaum höher als die einfachen Blasinstrumente.

Literatur.

Näheres siehe bei H. Riemann »Über japanische Musik« (Musikalisches Wochenblatt 1902, Nr. 14–19). H. Riemann, Folkloristische Tonalitätsstudien I. Pentatonik und tetrachordale Melodik usw. (Leipzig 1916), O. Abraham und E. M. von Hornbostel, »Studien über das Tonsystem der Japaner« (Internat. Musikgesellschaft, Sammelb. IV. 2, [1903]), J. A. van Aalst, »Chinese Music« (1884), E. T. Piggott, »The music and the musical instruments of Japon« 1893. Beispiele chinesischer und japanischer Melodien finden sich in diesen Werken.

Ägypter.

Über die Musik des alten Ägypten wissen wir leider nichts weiter als was alte Abbildungen bis zurück ins vierte Jahrtausend v. Chr. aussagen, die die Existenz von lautenartigen Instrumenten, mannshohen saitenreichen Harfen und auch von Flöten belegen.

Da der Sage nach Griechenlands ältester Musiktheoretiker Pythagoras in Ägypten ausgebildet wurde, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß die griechische Musik in der ägyptischen wurzelt; doch sind detailliertere Schlüsse nicht möglich.

Für die Geschichte der Musik, d. h. als Ausgangspunkt der Entwickelung der europäisch-abendländischen Tonkunst, kommt als älteste Epoche diejenige der Musik Griechenlands in Betracht.

I. Kapitel.

Die altgriechische Musik.

§ 1. Sagenhafte Vorzeit. Ein dichtes Gewebe von Sagen liegt über den Anfängen der griechischen Musik. Auf die Einwanderung der Vorfahren vom Norden der Halbinsel aus weist die Verlegung des ältesten Sitzes der Musen auf den thessalonischen Olymp (später auf den Helikon in Böotien); aus Thessalien bzw. Thrazien kam der Dionysoskult nach Hellas, aus Pieria am Olymp stammte Orpheus, der Urvater des Kitharaspiels, der Lehrer des Musäus, auf dessen Sohn Eumolpos die athenische Sängerfamilie der Eumolpiden ihre Abstammung zurückführte. Auch Linos, Pamphos, Philammon und Thamyris sind noch solche auf die Herkunft der musikalischen Kultur zunächst in der Form des Saitenspiels aus dem Norden Griechenlands weisenden mythischen Persönlichkeiten. Die Sage von der nach Lesbos geschwommenen Leier des Orpheus markiert ein späteres Stadium, in welchem die Stämme sich bereits weiter nach Süden vorgeschoben hatten und Terpander eine Reihe berühmter Kitharisten und Dichter eröffnet, die nicht mehr als mythisch bezeichnet werden können.

Orpheus.

Terpander.

Während so die Einführung des Kitharaspiels nach der Sage von Norden her geschah, kam das Aulosspiel von Südosten her, aus Phrygien, nach Griechenland. Die mythischen ersten Repräsentanten desselben sind Hyagnis, sein Sohn Marsyas und dessen Schüler Olympos. Letzterer steht ungefähr gleichzeitig mit oder nur wenig früher als Terpander an der Schwelle der geschichtlichen Zeit der griechischen Musik.

Olympos.

Kithara oder vielmehr zunächst Kitharis (Phorminx, Lyra) und Aulos repräsentieren von Anfang an und fortgesetzt zwei scharf geschiedene Elemente der griechischen Musikkultur, die Kithara als spezielles Attribut des Apollon und Favoritinstrument seines Kultus, der Aulos speziell im Dionysosdienste und bei anderen orgiastischen Kulten die Hauptrolle spielend. Beider Literatur ist aber dauernd eine rivalisierende, und obgleich nach den Mythen die Einführung des Aulos später geschehen ist als die der Kithara, so geht doch in der ersten Phase der wirklich geschichtlichen Zeit der griechischen Musik sogar das kunstmäßige Gestalten der Aulodie entschieden dem der Kitharodie voran. Wahrscheinlich ist das dahin zu deuten, daß das Kitharaspiel längere Zeit nur Begleitung zum Gesange gewesen ist, während das Aulosspiel früh als selbständige Instrumentalmusik zur Geltung gekommen ist.

Kithara. Aulos.

§ 2. Die epische Dichtung. Aöden und Rhapsoden. Die ältesten Formen der Poesie und Musik sind nach den mythischen Berichten Hymnen mit Kitharabegleitung zu Ehren Apollons gewesen. Daß solche später unter den Namen des Orpheus und Musäus gefälscht werden konnten, beweist jedenfalls, daß eine alte Tradition von sehr früher Existenz solcher Hymnen wußte. Auf festem historischen Boden stehen wir mit den Dichtungen Homers und Hesiods etwa im 9. und 8. Jahrhundert v. Chr., da deren Werke erhalten sind, mag auch über Homers Person ein noch so dichtes Dunkel liegen. Auch die Berichte Homers über zur Zeit des trojanischen Krieges wirkende Sänger von Hymnen und epischen Dichtungen geben zum mindesten weitere Anhaltspunkte für die Kunstübung seiner Zeit. Bezüglich der Artung dieser Musik, d. h. der Rolle, welche das Kitharaspiel bei dem Vortrage von Teilen epischer Dichtungen spielte, sind wir freilich ganz und gar auf Vermutungen angewiesen. Daß die Sänger wirklich gesungen und nicht etwa gesprochen haben, geht aus der ferneren Entwicklung der Poesie und Musik mit Bestimmtheit hervor, da erst Archilochos den mehr gesprochenen Vortrag von Versen (καταλογαδήν) als etwas Aufsehen erregendes Neues gebracht hat. Daß aber nicht etwa größere Bruchstücke von epischen Dichtungen »durchkomponiert« wurden, ist ebenfalls so gut wie selbstverständlich, da für die Lösung einer derartigen Aufgabe eine langdauernde Entwicklung musikalischen Gestaltens die Voraussetzung bildet, die jener frühen Zeit unmöglich zugeschrieben werden kann. Man wird deshalb annehmen müssen,

Homer. Hesiod. Rhapsoden.

daß für das fortlaufend gleiche Versmaß dieser Dichtungen kurze Melodien erfunden und diese für längere Versreihen immer wiederholt wurden, wie ähnliches noch für sehr viel spätere Zeiten historisch belegt ist (z. B. für ‚Aucassin und Nicolette‘, eine altfranzösische erzählende Dichtung aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts, auch [in mehrstimmiger Musik] für die Frottole und Strambotti des 15. Jahrhunderts). Möglicherweise hat man auch für Anfang und Schluß besondere Melodiephrasen gehabt und nur für die mittleren Verse solche fortgesetzte Wiederholungen mit geringen Veränderungen nach den Anforderungen des Textes angewandt.

§ 3. Die ältesten Versmaße. Die Versform der ältesten Dichtungen, sowohl der Epen, als der Tempelhymnen war der Hexameter, dessen rhythmisches Schema

— ⏕ | — ⏕ | — ⏕ | — ⏕ | — ◡◡ | — ◡ **Hexameter.**

zwar auf den ersten Blick viel zu kompliziert erscheint, um als älteste Form poetisch-musikalischer Gestaltung gelten zu können, für welche man größte Einfachheit und Symmetrie zu fordern berechtigt ist; der für den Hexameter selbstverständliche starke Einschnitt (die Zäsur) in der Mitte des dritten Versfußes

—◡◡|—◡◡|—‖◡◡|—◡◡|—◡◡|—◡ oder: —◡◡|—◡◡|—◡‖◡|—◡◡|—◡◡|—◡ **Zäsur.**

zerlegt aber den sechsfüßigen Vers in einen zweimal dreifüßigen mit einer nach jedem der beiden Halbverse eingeschalteten Pause, deren Länge zwar nicht festgestellt ist, von der man aber annehmen kann, daß sie der Herstellung einer vollständigen Symmetrie, eines Verlaufs in viertaktigen Gliedern diente. Mit unseren Notenwertzeichen würde man daher den Hexameter so auszudrücken haben:

2/4 [Notenbeispiel] (mit männlicher Zäsur) **Viertaktiges Grundschema.**

2/4 [Notenbeispiel] (mit weiblicher Zäsur)

So aufgefaßt, gehört der Hexameter durchaus unter die einfachen Maße, wie sie dem Volksliede und Kinderliede aller Zeiten und Völker geläufig sind. Durch die starken Ruhepunkte am Ende jedes Halbverses verschwindet ganz und gar das Hastige, das zunächst diesem Versmaße eigen zu sein scheint, und gewinnt

dasselbe vielmehr die behagliche Breite, welche für die epische Dichtung prinzipiell erforderlich ist. Zugrunde liegt zuletzt das einfache spondeïsche Maß:

1. Hälfte 2/4

2. Hälfte

Durch die Erlaubnis der Spaltung des leichten Viertels in zwei Achtel in allen Füßen (für den fünften Fuß d. h. sechsten Takt ist dieselbe sogar obligatorisch und fehlt nur ausnahmsweise), ist aber eine Fülle feiner Unterschiede des Verlaufs der Einzelverse ermöglicht. Auch ist wohl zu beachten, daß durch die Zäsur für die zweite Vershälfte mit Notwendigkeit sich ein Auftakt ergibt, welcher ihr erhöhten Schwung verbürgt. Da für die zweite Vershälfte die weibliche Endung durchaus Norm ist, so wird für die erste Hälfte männliche Endung im allgemeinen bevorzugt, weil sonst die beiden Hälften einander zu gleich klingen und zu sehr als Einzelverse aufgefaßt werden würden. Gerade in der Unterscheidung der beiden Vershälften durch männliche Endung der ersten und weibliche der zweiten liegt das beide zu einer höheren Einheit verbindende Mittel. Der Pentameter, welcher zwar später als der Hexameter aufkam, aber im fortgesetzten Wechsel mit dem Hexameter ebenfalls eine der ältesten Epochen repräsentiert (elegische Dichtung seit dem 7. Jahrhundert v. Chr.):

Auftakt.

Männliche und weibl. Endung.

— ◡◡ | — ◡◡ | —‖◡ ◡ / — ◡‖◡ | — ◡◡ | — ◡◡ | — ◡

— ◡◡ | — ◡◡ | — ‖ — ◡◡ | — ◡◡ | — ‖

gibt dagegen beiden Vershälften gleiche Endung (männliche) und erscheint daher mehr kleingliedrig, zerschnitten:

Volkslieder der Griechen.

Die Volkslieder der Griechen, deren Entstehung schon für die Zeit Homers und Hesiods einer grauen Vorzeit angehört, die Freudengesänge zu Ehren des Lichtgottes Apollon, die Klagelieder des Herbstes, desgleichen allerlei Lieder bei der Arbeit (beim Säen, Mähen, Mahlen,

Brotkneten, Weinkeltern, beim Rudern, beim Spinnen usw.) haben sich jedenfalls in einfachen rhythmischen Formen gehalten, wie sie sich aus dem Grundschema auch des Hexameters und Pentameters ergeben. Für die Klagelieder (Αἴλινα) wird die Bewegung in lauter gleich langen Tönen, für die Jubellieder (Päane) umgekehrt die überwiegende Bewegung in stark auftaktigen Versfüßen wie dem Anapäst (◡◡ –), d. h. mit Auflösung der leichten Zeit in zwei Kürzen, die Hauptrolle gespielt haben, so daß sicher bereits vor der Zeit der epischen und elegischen Dichtung und fortgesetzt neben diesen mancherlei verschiedene Ausfüllungen des viertaktigen Schemas in Gebrauch gewesen sind, welche die Kunstdichtung erst später aufgriff und gesondert pflegte. Jedenfalls ist der fortgesetzte Wechsel von Kürzen und Längen, das iambische und trochäische Versmaß, erst später aufgekommen (durch Archilochos im 7. Jahrhundert).

Ailinos u. Päan.

§ 4. Die Nomoi. Verhältnismäßig früh finden wir bei den Griechen bereits hoch entwickelte mehrteilige Kompositionsformen, welche Nomoi heißen, ein Name der etwa mit »Satz« (»Gesätz«, wie z. B. bei den Meistersingern) zu übersetzen ist. Als ersten Komponisten von Nomoi nennt die Skizze einer Geschichte der ältesten Epoche der griechischen Musik, welche der im 1.—2. Jahrhundert n. Chr. lebende Plutarch geschrieben, auf dem Gebiete der Kitharodie Terpander, auf dem der Auletik Olympos. Beide sind ungefähr Zeitgenossen, nämlich in die erste Hälfte des 7. Jahrhundert gehörig. Die Kompositionen des Olympos waren wohl rein instrumentale oder aber Aulosspiel im Wechsel mit Gesang verwendende, die des Terpander Gesänge mit Kithara. Nomoi des Olympos waren der »vielköpfige« zu Ehren des Apollon, der »Streitwagen-Nomos«, der Nomos an Athene, der an Ares usw.; Nomoi Terpanders der böotische, der äolische, der trochäische, der vierfache, der orthische usw. Nur wenig jünger als Olympos und Terpander sind die Nomenkomponisten Klonas, Polymnestos, Krates, Ardalos, sowie weiter Mimnermos und Sakadas. Letzterer siegte 586 v. Chr. bei den pythischen Spielen mit seinem den Kampf Apollons mit dem Drachen Python auf dem Aulos darstellenden ‚Nomos Pythikos‘, einer Komposition, die wir wenigstens aus einer Beschreibung bei Strabo und aus Notizen bei Pollux kennen. Dieselbe bestand aus nicht weniger als fünf oder sechs in Charakter, Taktart usw. unterschiedenen Teilen. Auch die Nomoi Terpanders

Olympos. **Terpander.** **Sakadas.**

waren nach Pollux fünfteilig, begannen mit einer feierlichen Einleitung, der sogenannten Archa, und schlossen mit einem Epilog; der Mittelteil (Hauptteil) hieß Omphalos (Nabel). Wahrscheinlich hat sich der Nomos aus den einfacheren Formen der Rhapsoden entwickelt, welche einem Epenbruchstück je einen Hymnus voranstellten und nachfolgen ließen.

§ 5. **Die Chortänze.** Einfachere Formen der Poesie und Musik der Griechen waren auch die mehr liedartigen, nach welchen die Turnbewegungen in der Palästra ausgeführt wurden (Gymnopädien), sowie die Reigentänze bei Festlichkeiten aller Art (Hyporcheme) und auch die Marschlieder (Embateria) und Waffentänze (Pyrrhiche) der Krieger. In der Pflege dieser Gattungen stand lange Zeit Sparta obenan; doch fanden dieselben auch bei den andern Stämmen Eingang. Die Musik spielte vor allem bei den Götterkulten überall eine hervorragende Rolle; auch bei den großen nationalen Festspielen und sonstigen Festen diente sie nicht nur als Schmuck der vorbereitenden Umzüge und der abschließenden Feiern, sondern war auch bei den Wettkämpfen selbst wenn auch nicht Gegenstand des Wettkampfes (das war sie in erster Linie bei den pythischen Festspielen zu Delphi) so doch unentbehrliche Zutat (z. B. wurde in Olympia beim Pentathlon Aulos gespielt). Die Gymnopädien und Pyrrhiche wurden 665 durch Thaletas aus Kreta in Sparta eingeführt.

Gymnopädien, Hyporcheme, Embaterien, Pyrrhiche.

Thaletas.

§ 6. **Die Lyriker.** Alle die bisher erwähnten Formen der griechischen Musik tragen einen allgemeinen Charakter, sind entweder Eigentum des Volkes oder stehen im Dienste des Kultus oder öffentlicher Veranstaltungen. Ganz neue Zweige trieb aber die musikalische Kunst in den mehr subjektiven individualistischen Dichtungen und Liedern des Archilochos, Alkman und der lesbischen Meliker. Archilochos bürgerte die möglicherweise schon vorher im Volksliede (Arbeitsliede) heimischen iambischen und trochäischen Maße zuerst in der Kunstdichtung ein mit seinen Streit- und Spottgedichten, und zwar wie es scheint mit schnellerer, der Rede nahekommender Temponahme. Auch ist er der Erfinder der verzierten Ausführung der Kitharabegleitung (κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν); vor ihm hatte das Instrument stets nur die Töne der Gesangsmelodie einfach mitgespielt. Doch blieb nicht nur bei Archilochos, sondern überhaupt bis zum Untergange der antiken Kultur das Unisono die Grundlage, und es kann auch selbst für die römische Kaiserzeit nicht

Archilochos.

Verzierte Begleitung.

etwa von einer akkordischen oder kontrapunktischen Begleitung die Rede sein. Alkman, der nicht lange nach Thaletas in Sparta lebte, und Tisias (genannt Stesichoros, um 600 in Sizilien) führten für die Chortänze kürzere Versbildungen und subjektive Elemente ein. Die Repräsentanten des in kurze volksmäßige Strophen gegliederten Liedes sind aber die sogenannten Meliker, die Sänger und Sängerinnen der Liebe und des frohen Lebensgenusses, an der Spitze Alkaios aus Mitylene, die lesbischen Dichterinnen Sappho, Erinna, Myrtis, Korinna, Telesilla, Praxilla und schließlich Anakreon von Teos (nach welchem auch die ganze Gruppe die der Anakreontiker genannt wird) und Ibykos von Rhegium. Diese Blüte des Liebes- und Trinklieds fällt in das 6. Jahrhundert. Ein später Nachzügler, der aber wie Alkaios und die Sappho Schöpfer von Strophenformen war, die dauernd nachgebildet wurden, ist Asklepiades im 3. Jahrhundert. Leider sind von dieser ganzen Literatur nur Texte, aber keine Melodien erhalten.

Alkman, Stesichoros.
Alkaios.
Sappho.
Anakreon.
Ibykos.
Asklepiades.

§ 7. Die Chorlyrik. Wie die lesbische Schule der Meliker auf Terpander zurückgeht, so geht wieder aus ihr direkt die höchste Steigerung der lyrischen Dichtung, die dorische Chorlyrik mit ihren kunstvollen großen Strophenbauten hervor, da ihr hervorragendster Repräsentant Pindaros (geb. 522 zu Theben, gest. 448 zu Argos) der Schüler der Myrtis war. Neben Pindar stehen als Rivalen Simonides von Keos und sein Neffe Bakchylides von Keos, sowie Timokreon von Rhodos. Die wichtigste neue Form der dorischen Lyrik ist das Epinikion, das Preislied zu Ehren der Sieger bei den großen nationalen Festspielen zu Olympia (seit 776 alle vier Jahre), Delphi (Pythien, seit 586 alle vier Jahre), Korinth (Isthmien, alle zwei Jahre) und Nemea (alle zwei Jahre), groß angelegte Dichtungen, die bei der abschließenden Siegesfeier zum Vortrag gelangten, aber zweifellos vorher fertig gestellt und denen höchstens noch kleine persönliche Beziehungen im letzten Moment eingefügt wurden. Vorstufen der großen ausgeführten Form des Epinikion waren das Enkomion und schließlich das bis auf Archilochos ja Terpander zurückgehende Skolion (Trinklied, poetischer Toast). Der künstliche Strophenbau Pindars, jede Strophe gegliedert in Strophe, Antistrophe und Epode, jeder der drei Teile aus einer ganzen Reihe von Versen komplizierter Rhythmik bestehend, ist überhaupt kaum überboten worden und das typische Vorbild für alle Folgezeit geblieben (z. B. auch noch für die zwei Stollen

Pindar.
Bakchylides.
Epinikion.
Enkomion.
Skolion.
Strophe, Antistrophe u. Epode

mit Abgesang des mittelalterlichen Minnegesangs und seine Nachahmung im Meistergesange). Von der musikalischen Beschaffenheit der Lyrik Pindars gibt uns die erhaltene Melodie des ersten Stollen (es fehlt die Melodie der letzten 30 Silben) seiner ersten pythischen Ode (Epinikion) einen Begriff. Dieselbe ist in vielen Geschichtswerken abgedruckt (vgl. des Verfassers fünfbändiges Handbuch der Musikgeschichte Bd. I, 1 S. 131). Der Gesamtumfang der würdevollen feierlichen Melodie beträgt eine Sexte (*a—fis'*). Da bei den Griechen der Rhythmus eines Gesanges unter allen Umständen vom Text abhängig war, so sind die Töne nur ihrer Höhe nach, aber nicht ihrer Dauer nach notiert.

§ 8. Der Dithyrambus. Während sowohl für die epische Poesie, als die bisher erwähnten Gattungen der lyrischen Poesie der Griechen der Gesangsvortrag mit Begleitung eines Saiteninstruments selbstverständlich war, bürgerte sich im Dionysosdienste früh das Aulosspiel als Begleitung des Gesanges ein. Übereinstimmend bezeichnen die griechischen Schriftsteller den Aulos als ein »orgiastisches« Instrument und man kann sich in der Tat wohl denken, daß der üppige Vollklang eines unserer Klarinette außerordentlich nahestehenden Instruments gegenüber den zwar scharf markierten, aber schnell an Stärke abnehmenden Tönen eines zitherartigen Instrumentes eine stark aufregende Wirkung ausübte. Anfänglich scheinen zwar Kithara und Aulos Gleichberechtigung bei Kulten aller Art gehabt zu haben; doch ist jedenfalls früh die Kithara für solistischen Vortrag bevorzugt worden, während zur Begleitung einer größeren Mehrheit Singender der Aulos das normale war, da sein starker, durchdringender und anhaltender Ton sich besser zur Führung der Stimmen eignet. Sowohl die epischen Gesänge der Aöden und Rhapsoden als die Hymnengesänge der Priester waren daher von der Kithara begleitet (die der Sänger selbst schlug), die Chortänze, Einzugslieder, Marschlieder usw. dagegen vom Aulos. Zu besonderer Bedeutung gelangte ein im Dionysoskult früh aufgekommener Chortanz, der sogenannte Dithyrambus. Schon der sagenumwobene Dichter und Sänger Arion am Hofe des Periander zu Korinth um 600 schrieb Dithyramben für einen aus 50 Sängern und einem Aulosbläser bestehenden Chor, der sich im Kreise um den Altar des Dionysos bewegte, ja, sogar schon zur Zeit des Archilochos gab es Dithyramben. In den Vordergrund des Interesses traten aber dieselben seit 508, wo Lasos von Hermione ihre Aufnahme in die musischen

Orgiastischer Charakter des Aulos.

Arion.

Lasos.

Wettkämpfe zu Athen bewirkte (der erste Sieger war Hypodikos aus Chalkis). Auch Simonides, Pindar und Bakchylides waren Dichter von Dithyramben. Bei den Dithyramben des Dionysoskults kam früh die Verkleidung der Sänger als Satyrn (Waldmenschen in Bocksgestalt) auf; und diese Urform erhielt sich in den sogenannten Satyrspielen noch spät, nachdem längst sich aus dem Dithyrambus die Tragödie (von τράγος = Bock) und die Komödie (von κῶμος = Schwarm) entwickelt hatten.

§ 9. Tragödie. Ganz allmählich, durch die Einführung von Einzelreden der Chorführer in den Dithyrambus, entstand das Drama, dessen Geburtsstätte daher durchaus der Dionysosdienst ist. 536 tat Thespis in Athen den bedeutungsvollen Schritt vorwärts, daß er neben dem Chor einen Schauspieler (ὑποκριτής) in den Dithyrambus einführte. Bereits 533 richtete Peisistratos den tragischen Wettkampf bei den städtischen Dionysien ein und seit 508 gehörte die Bestreitung der Kosten der Chorstellung für die dramatischen Aufführungen zum regelmäßigen System der Besteuerung der wohlhabenden Familien. Die ersten Tragödiendichter sind außer Thespis: Choirilos, Pratinas und Phrynichos, die größten drei Hauptrepräsentanten der klassischen Periode Aischylos (525—456), Sophokles (496—406) und Euripides (484—406); namhaftere Epigonen sind noch Ion von Chios und Agathon. Den Reigen der Komödiendichter eröffnet Epicharmos (ca. 540—450), aber nicht in Athen sondern in Syrakus, in Athen 487 Chionides; der klassische Repräsentant ist Aristophanes (ca. 450 bis ca. 385); Epigonen sind Kratinas und Pherekrates. Bei den tragischen Agonen (Wettkämpfen der Tragödiendichter) der großen städtischen Dionysosfeste in Athen trat jeder Dichter mit einem Zyklus von drei inhaltlich zusammengehörigen Tragödien (einer Trilogie) und einem in loserem Zusammenhange stehenden Nachspiel, dem »Satyrspiel« auf, welches in den als Satyrn verkleideten Choreuten die Ursprungsform der Tragödie getreu konservierte. Doch lokkerten sich diese Tragödien-Zyklen allmählich und kamen schließlich ganz ab.

Thespis.

Tragischer Agon.

Die großen Tragiker.

Die Komiker.

Trilogie.

Satyrspiel.

Der Anteil der Musik an den Tragödien, Komödien und Satyrspielen ist zwar ein sehr großer gewesen, da nicht nur sämtliche Chöre (in der Tragödie und im Satyrspiel von 12—15, in der Komödie von 24 Choristen), sondern auch ein großer Teil der Monologe und Dialoge gesungen wurden, besonders in der Zeit

Chor.

Solistische Gesänge.

nach Sophokles. Aber der Gesang war besonders in der klassischen Zeit mehr rezitierender als eigentlich melodischer Art, und die Instrumentalbegleitung beschränkte sich durchaus auf das unisono-Mitspielen eines einzigen Aulos. Gegen Ende der klassischen Zeit (um 400) kam aber für den Gesang allmählich reiches Verzierungswerk für die Gesangsparte auf, so daß das Verhältnis zum begleitenden Instrument das umgekehrte wurde als zur Zeit des Archilochos, wo der Gesang einfach und die Begleitung verziert war. Indessen wird z. B. von Agathon berichtet, daß er auch den Aulos-Part mit Verzierungen belud. Gegen Ende der klassischen Zeit der griechischen Tragödie (schon bei Euripides) tritt die Rolle des Chores gegenüber den Solopartien stark zurück; derselbe verliert mehr und mehr seine Bedeutung als Hauptträger des Stimmungsgehaltes der Handlung, als idealer Zuschauer, der dem Publikum die vom Dichter intendierten starken Erschütterungen direkt vermittelt, und er wird allmählich ausgemerzt, soweit er nicht als an der Handlung selbst beteiligte Menge motiviert ist. Damit streift die Tragödie ein nicht dramatisches Element ab, welches bis dahin seine Entstehung aus der Lyrik heraus kenntlich erhalten hatte, und wird mehr naturalistische Nachbildung des Lebens. Für die in Nachahmung der griechischen entstandene römische Tragödie und Komödie ist es sehr fraglich, ob an ihnen die Musik überhaupt irgendwelchen Anteil gehabt hat.

Rückgang des Chores.

§ 10. Die Virtuosen. Die alte Form des Nomos als großes mehrteiliges, solistisches Vortragsstück ist wie es scheint, auch während der Entwickelung der lyrischen Poesie und des Dramas weitergepflegt worden; jedenfalls tritt sie gegen Ende der klassischen Periode wieder hervor in den Werken der gefeierten Virtuosen Phrynis, Melanippides, Kinesias, Philoxenos, Timotheos, Krexos, Polyeidos (sämtlich in die Zeit nach Euripides gehörig). Doch verschwand allmählich der prinzipielle Unterschied von Nomos und Dithyrambos, da Philoxenos von Kythera (440—380) Sologesänge (wahrscheinlich mit Kitharabegleitung) in den Dithyrambus einführte und Timotheos von Milet (gest. 357) umgekehrt Chöre in den kitharodischen Nomos. Leider fehlt jeglicher Anhalt zur Beurteilung der musikalischen Beschaffenheit dieser Literatur der Virtuosenzeit, welche die antiken Schriftsteller durchaus als eine Zeit des Verfalls, der Entartung charakterisieren. Vielleicht würden wir dieselbe anders beurteilen, wenn einmal ein glücklicher Fund einen

Phrynis.

Philoxenos.

Timotheos.

notierten Gesang des Timotheos oder Philoxenos ans Licht brächte; daß Tonmalerei in diesen Virtuosenstücken eine große Rolle gespielt hat, ist bestimmt bezeugt (z. B. durch Plato). Doch ist auch für die letzten Zeiten der antiken Musik die Annahme der Entwickelung einer wirklich mehrstimmigen (harmonischen oder kontrapunktischen) Musik gänzlich ausgeschlossen.

§ 11. Rückblick. Die Zeit der ansteigenden Entwicklung und der Hochblüte der griechischen Musik reicht von dem Hervortreten Spartas als Vormacht um 700 bis zur Unterwerfung Griechenlands durch Philipp von Mazedonien in der Schlacht bei Chaironeia i. J. 338. Obgleich durch die Eroberungszüge Alexanders des Großen die griechische Bildung eine außerordentliche weitere Ausbreitung erfuhr, so hat doch die eigentliche künstlerische Produktivität Griechenlands um diese Zeit ihre Endschaft erreicht und es beginnt nun das Zeitalter rückschauender Betrachtung, der Kunstwissenschaft, das Zeitalter der Kommentatoren und Glossatoren, der Theoretiker und Historiker mit dem neuen Zentrum Alexandria. Daß das Stocken eigentlicher künstlerischen Produktion nicht in ursächlichem Zusammenhange mit den Kriegsereignissen steht, beweisen die Perserkriege (500—445) und der Peloponnesische Krieg (431—404), welche im Gegenteil die höchste Kunstblüte gezeitigt haben. Vielleicht hat aber das Aufgehen Griechenlands in größeren Staatengebilden (146 v. Chr. durch die Eroberung Korinths im Römerreiche) der griechischen Kunst den nationalen Nährboden entzogen, das Interesse von den alten Stammessagen, Götter- und Heroen-Mythen abgelenkt und damit die Verflachung veranlaßt, welche den Verfall der Kunst bedingte. Obgleich griechische Bildung noch für lange Jahrhunderte für alle Grenzländer des Mittelmeeres die herrschende wurde und besonders die Musik auch im Römerreiche durchaus Sache der Griechen blieb, so hat doch eine fernere Entwicklung nicht mehr stattgefunden und das ethische Niveau ist schnell heruntergegangen. Die Musik der Römerzeit ist nicht mehr wie die der klassischen Zeit des Griechentums ein hervorragendes Mittel der Geistesbildung, sondern sinkt zum schmückenden Beiwerk öffentlicher Schaustellungen und üppiger Gelage herab.

Theoretiker

Griechische Musik in Italien.

§ 12. Das griechische Tonartensystem. Da die gesamte Musik des Mittelalters im Banne der altgriechischen Musiktheorie steht, ja manche Eigentümlichkeiten selbst unserer heutigen Musik sich nur durch Zurückgehen auf die antike Theorie vollständig er-

klären lassen, so ist ein Überblick über das griechische Tonartensystem als Grundlage für die Darstellung der Musik des Mittelalters unentbehrlich.

Halbtonlose Pentatonik.

Aus vereinzelten einander ergänzenden, erklärenden und korrigierenden Notizen der griechischen Schriftsteller geht hervor, daß auch die griechische Musik in ähnlicher Weise, wie das für die Musik der Chinesen S. 1 ff. dargetan wurde, in ihren Anfängen stufenärmer gewesen ist. Unter Berufung auf Philolaos, einen Schüler des Pythagoras (im 6. Jahrhundert) wissen Nikomachos von Gerasa (um 150 n. Chr.), ein von A. J. H. Vincent 1847 zuerst veröffentlichtes Hagiopolites-Fragment, auch die dem Aristoteles zugeschriebenen aber wohl erst im 1.—2. Jahrhundert n. Chr. verfaßten Probleme über Musik, desgleichen Plutarchs aus alten nicht mehr erhaltenen Quellen (Lasos von Hermione um 508, Glaukos um 400 und Heraklides Pontikus um 350) ausgezogene Skizze einer Geschichte der Anfänge der griechischen Musik von einer Zeit zu berichten, wo die Melodik einzelne Stufen der Skala ausließ bzw. dieselben noch nicht kannte, so daß die Oktavskala an zwei Stellen Stufen vom Abstande einer kleinen Terz zeigte.

Die ältere Enharmonik.

Die Erzählungen von der Erfindung der sogenannten älteren Enharmonik des Olympos, von der nur siebensaitigen Lyra vor Terpander, die aber aus zwei gleichgebauten Hälften bestanden haben soll, die Sage, daß Pythagoras durch Einschaltung eines Tons die Terpandrische siebentönige Skala in eine bis zur Oktave reichende verwandelt habe, die Berichte Plutarchs über die Auslassung gewisser Stufen in den altertümlichen Weihgesängen (Tropos spondeiazon, Spondeion), auch die auffallende Unterscheidung zweier Arten archaischer Melodiebildung bei Aristoxenos usw. ergeben, daß in Zeiten, die jedenfalls über Terpander zurückreichen, auch die Griechen eine Melodiebildung gekannt haben, welche sich auf die Stufen:

höheres Tetrachord	*e'* =	Nete
	d' =	Paranete
	h =	Paramese (Trite)
	a =	Mese
tieferes Tetrachord	*g* =	Hypermese
	e =	Parhypate
	d =	Hypate

beschränkte, die, wie man sieht, zwei völlig gleich gebaute Tetrachorde (Stücke von je vier Saiten) ergeben. Der wohl zufolge

mangelnden Verständnisses der alten Notizen etwas verworrene Bericht Plutarchs spricht ferner von einer Übertragung der Verhältnisse dieser stufenarmen Melodik von der phrygischen auf die dorische Skala. Die später durchaus die Grundlage aller theoretischen Betrachtungen der Griechen bildende dorische Skala ist nämlich die zwischen *e'* und *e* laufende siebenstufige:

e' d' c' h a g f e

die phrygische dagegen die dieselben Töne benutzende, mit *d* (*d'*) beginnend und endend:

d' c' h a g f e d

Diatonische Pentatonik.

Gibt man nun der obigen pentatonischen Skala die Grenztöne *d* und *d'*, so fehlen ihr gegenüber der vollen siebenstufigen der dritte und siebente Ton:

d e ·· g a h ·· d' (phrygische Pentatonik)

Läßt man in der dorischen Skala (*e'* — *e*) ebenfalls den dritten und siebenten Ton aus, so ergibt sich eine Pentatonik mit Halbtonstufen und mit großen Terzen bei den Lücken:

e f ·· a h c' ·· e' (dorische Pentatonik)

Wahrscheinlich sind dies die beiden Formen der Skala, welche Aristoxenos mit den πρῶτα und δεύτερα ἀρχαϊκά meint. Die erstere entspricht den lange Zeit rätselhaften Angaben des Philolaos, die letztere aber der »älteren Enharmonik«, welche noch nicht die Teilung des Halbtons in Vierteltöne kannte (Plutarch, Kap. XI). Natürlich liegt zwischen jener älteren Pentatonik, welche noch keinen Halbton kennt und dieser neuen, welche ihn hat, eine Zeit, welche zur vollen siebenstufigen Skala fortschritt; erst nachdem diese gefunden war, konnten solche seltsamen Auslassungen in Frage kommen. Die spätere Enharmonik mit ihren Vierteltönen und die »Chromatik« mit ihren Folgen zweier Halbtöne nacheinander sind wieder noch jüngere Bildungen. Bei der großen Wichtigkeit, welche Aristoxenos, Plutarch, aber auch schon Aristoteles den ἀρχαϊκά beilegen (vgl. Aristoteles Polit. VIII, 5, p. 1340 über

Die Chromatik.

den Charakter der Melodien des Olympos), ist es sehr wahrscheinlich, daß die chromatische Stimmung der Kithara:

e f fis ·· a h c' cis' ·· e'

ursprünglich nur den Zweck hatte, neben der neuen Pentatonik auch die alte (halbtonlose) zur Verfügung zu haben:

e f ·· a h c' ·· e' (δεύτερα ἀρχαϊκά)
e fis ·· a h cis' ·· e' (πρῶτα ἀρχαϊκά)

Spätere Enharmonik.

Die Herabstimmung der *g*-Saite und *d'*-Saite der Kithara um einen halben Ton ergab diese Möglichkeit. Stimmte man diese beiden Saiten noch um weitere 3/4 Töne herab (was tatsächlich geschah, die sogenannte ἔκλυσις) so entstand die »spätere Enharmonik«, deren Erfindung Plutarch dem Polymnestos (S. 9) zuschreibt:

e f ·· a h c' ·· e' (mit Spaltung der Halbtöne in Vierteltöne)

Systema teleion.

Um das Transpositionswesen der griechischen Tonarten verständlich zu machen, muß zunächst das sogenannte vollständige System (σύστημα τέλειον) erklärt werden, die dem Normalumfange der Männerstimme (Tenor) entsprechende Skala durch zwei Oktaven von *A* bis *a'*, die in vier gleichgebaute Tetrachorde zerlegt wurde, wechselnd mit einem gemeinsamen Tone (verbundene Tetrachorde) und nebeneinander gestellt mit Abstand eines Tones (getrennte Tetrachorde). Der trennende Ganzton hieß Diazeuxis, die direkte Verbindung Synaphe. Innerhalb jedes der Tetrachorde hatten die Einzeltöne Namen nach ihrer Stellung: Hypate »die tiefste« (eigentlich »die oberste«, weil die Kithara so gehalten wurde, daß die tiefste Saite am höchsten stand), Nete »die letzte«, Paranete »die vorletzte«, Parhypate »die zweittiefste«, Trite »die dritte«, Lichanos »die Leckfingersaite« d. h. die zweithöchste, wo diese nicht Nete heißt, Mese die mittelste von allen, Paramese die neben (über) der mittelsten, Proslambanomenos die zur Ergänzung der zweiten Oktave in der Tiefe »hinzugenommene«. Die vier Tetrachorde haben ebenfalls unterscheidende Namen nach ihrer Stellung: »meson« das der mittleren, »hypaton« das der tieferen, »diezeugmenon« das der getrennten, »hyperboläon« das der allerhöchsten:

Tetrachorde.

Diazeuxis und Synaphe.

	a'	Nete	hyperboläon
	g'	Paranete	
	f'	Trite	
(Synaphe)	*e'*	Nete	diezeugmenon
	d'	Paranete	
	c'	Trite	
	h	Paramese	
(Diazeuxis)			
	a	Mese	
	g	Lichanos	meson
	f	Parhypate	
(Synaphe)	*e*	Hypate	
	d	Lichanos	hypaton
	c	Parhypate	
	H	Hypate	
(Diazeuxis)			
	A	Proslambanomenos	

Die Oktave der Kithara.

Den eigentlichen Kern dieses Systems bildet die Oktave *e'* — *e*, welche der ursprünglichen Stimmung der achtsaitigen Kithara entspricht, wie sie zum mindesten seit Terpander feststand; die Namen sind teilweise die der vorterpandrischen pentatonischen Stimmung aber mit Verschiebung einiger derselben auf andere Töne:

vor Terpander:			seit Terpander:	
	Nete	*e'*	*e'*	Nete
	Paranete	*d'*	*d'*	Paranete
	. . . .		*c'*	Trite
(Trite)	Paramese	*h*	*h*	Paramese
	Mese	*a*	*a*	Mese
	Hypermese	*g*	*g*	Lichanos meson
	. . . .		*f*	Parhypate
	Parhypate	*e*	*e*	Hypate
	Hypate	*d*	(*d*	Lichanos hypaton, fehlt auf der Kithara)

Stimmungen (τόνοι) und Oktavengattungen.

Diese Stimmung der Kithara hieß die **dorische**. Durch Höherstimmung einzelner Saiten (in der Reihenfolge unserer Kreuze *f c g d* usw.) entstanden nun auf der Kithara andere sogenannte **Oktavengattungen**, d. h. es verschob sich die Lage der Halbtöne, die bei der dorischen Stimmung (von oben nach unten gelesen) diese ist:

$$1 \quad 1 \quad 1/2 \quad 1 \quad 1 \quad 1 \quad 1/2$$

und entstanden Verhältnisse, wie sie sich in der nur theoretisch wichtigen Doppeloktav-Skala von *A* bis *a'* nicht zwischen *e'* — *e* sondern an anderen Stellen finden, nämlich:

1. *e fis g a h c' d' e'* } = hypodorisch
= *A H c d e f g a*
2. *e fis g a h cis' d' e'* } = phrygisch
= *d e f g a h c' d'*
3. *e fis gis a h cis' d' e'* } = hypophrygisch
= *g a h c' d' e' f' g'*
4. *e fis gis a h cis' dis' e'* } = lydisch
= *c d e f g a h c*

Die Trite synemmenon (9. Saite der Kithara).

Wahrscheinlich schon durch Pythagoras (um 560) war aber zwischen Mese und Paramese eine neunte Saite im Halbtonabstand von der Mese (*b*) eingeschoben worden, welche gestattete, anstatt des Tetrachords diezeugmenon über dem Tetrachord meson ein verbundenes Tetrachord (mit der Mese als gemeinschaftlichem Tone) anzunehmen:

d' Nete } synemmenon.
c' Paranete
b Trite
a Mese

Die Benutzung dieser Trite synemmenon *b* statt der Paramese *h* ergab aber für die Oktave *e* — *e'* wieder andere Verhältnisse nämlich:

5. *e f g a b c' d' e'* } = mixolydisch
= *H c d e f g a h*

Aber auch im Sinne unseres *ais* wurde diese besondere Saite benutzt für die Fortsetzung der Umstimmungen 1—4:

6. *e fis gis ais h cis' dis' e'* } hypolydisch
= *f g a h c' d' e' f'*

Die 10. und 11. Saite der Kithara.

Die Kithara-Virtuosen entwickelten für den Gebrauch der Höherstimmung der Saiten so große Vorliebe, daß sich das Bedürfnis fühlbar machte, für solche Höherstimmungen doch die vollständige dorische Oktave zur Verfügung zu haben; deshalb fügte Timotheos von Milet eine zehnte Saite in der Höhe hinzu, die *f'*-Saite, die aber als solche wohl kaum zur Verwendung gekommen ist, vielmehr hauptsächlich dazu diente, die dorische Oktave in der Lage *fis* — *fis'* (phrygische Stimmung mit 2♯) zu vervollständigen:

fis g a h cis' d' e' fis'
= *e f g a h c' d' e'*

Ion von Chios berichtet aber auch noch von einer elften Saite (für *g'*), um ebenso für die lydische Stimmung (mit 4♯) die dorische Oktave voll zu gewinnen:

gis͡a h cis' dis'͡e' fis' gis'
= *e͡f g a h͡c' d' e'*

Hohe Stimmungen der römischen Kaiserzeit.

In der römischen Kaiserzeit war die lydische Stimmung so sehr die allgemein bevorzugte, daß sogar die Namen der Saiten, welche trotz der Höherstimmungen in der klassischen Zeit dauernd die der Lage auf dem Instrument entsprechenden geblieben waren, nun vielmehr entsprechend der dorischen Oktave in lydischer Stimmung sich einbürgerten. In mehreren alten Handschriften finden sich Anweisungen, die Kithara zu stimmen, welche mit ihrer Benennung der Saiten eine förmliche Entwicklungsgeschichte der Kithara darlegen, da die alte Trite synemmenon *b* als »Chromatike« von der »Diatonos« genannten alten Paramese *h* unterschieden ist; Namen die auf die Ursprungsstimmung in *e* — *e'* ohne Erhöhungen deuten, während die übrigen Namen sich um eine Terz nach oben verschoben haben. Die somit außerhalb der Hauptoktave fallenden beiden tiefsten Saiten aber (*f* und *e*) sind im Anschluß an die lydische Stimmung in *fis* und *cis* (!) gestimmt und Diapemptos (Unterquinte der nunmehrigen Mese *cis*) und Proslambanomenos (Unteroktave der Mese *cis*) genannt:

	alte Namen:			neue Namen:	
	11.	(*g'*)	*gis'*	Nete	neue dorische Oktave
	10.	(*f'*)	*fis'*	Synemmenon	neue dorische Oktave
alte dorische Oktave	Nete	*e'*	*e'*	Trite	neue dorische Oktave
alte dorische Oktave	(Nete synemmenon) Paranete	*d'*	*dis'*	Paramesos	neue dorische Oktave
alte dorische Oktave	Trite	*c'*	*cis'*	Mese	neue dorische Oktave
alte dorische Oktave	Paramese	*h*	*h*	Diatonos (!)	neue dorische Oktave
alte dorische Oktave	Trite synemmenon	*b*	*b*	Chromatike(!)	neue dorische Oktave
alte dorische Oktave	Mese	*a*	*a*	Parhypate	neue dorische Oktave
alte dorische Oktave	Lichanos	*g*	*gis*	Hypate	neue dorische Oktave
alte dorische Oktave	Parhypate	*f*	*fis*	Diapemptos	
alte dorische Oktave	Hypate	*e*	*cis*	Proslambanomenos	

Konserviert Mese.

Aber die ehemalige Mese *a*, einst der zentrale Ton der fünf Quintbestimmungen, ist offenbar noch immer der Ausgangspunkt für das Stimmen (in Quintenfolge nach oben bzw. Quartenfolge nach unten):

a — *e'* — *h* — *fis'* — *fis* — *cis'* — *cis* — *gis* — *gis'* — *dis'* — *ais* (*b*)

Die Kitharisten gingen aber über diese Stimmungen noch hinaus zur Transposition mit 6 ♯:

7. *eis‿fis gis ais‿h cis′ dis′ eis′*
= *e‿f g a‿b c d e* } mixolydisch
(= *H‿c d e‿f g a h*)

und fanden damit eine neue Form der mixolydischen Oktave (hochmixolydisch, auch hyperiastisch genannt). Ja auch noch die Höherstimmung des *h* kam zur Anwendung (7 ♯) für eine neue Lage des dorischen, die den neuen Namen iastisch erhielt:

(Iastisch) 8. *eis‿fis gis ais his‿cis′ dis′ eis′*
= *e‿f g a h‿c′ d′ e′* } dorisch

Quintenzirkel.

Weiter gingen auch die Kitharisten der römischen Kaiserzeit nicht. Die Theoretiker hatten aber kurz nach der Zeit des Timotheos den Kreis der transponierten Tonarten im Quintenzirkel vollständig entwickelt (Aristoxenos von Tarent), aber nicht durch Annahme weiterer Höherstimmungen, sondern vielmehr durch Tieferstimmungen nach Art des *b* statt *h*. Wie die aufgewiesenen Höherstimmungen theoretisch definiert wurden durch Anwendung der Diazeuxis statt der Synaphe, so umgekehrt die Tieferstimmungen durch Anwendung der Synaphe statt der Diazeuxis. Ausnahmslos handelte es sich dabei aber um die Herausstellung von Tetrachorden gleichen Baues wie die beiden die dorische Oktave bildenden. Die folgende Übersicht wird das deutlich machen (*D* = Diazeuxis, *S* = Synaphe).

A. ♯-Tonarten.

S *D* *S*
e‿f g a ‖ h‿c d e = Dorisch (*A* moll) (Grundskala)

D *S* *D*
e ‖ fis‿g a h‿c d e ‖ = Hypodorisch (*E* moll) 1 ♯

S *D*
e fis‿g a h ‖ cis‿d e = Phrygisch (*H* moll) 2 ♯

D *S*
e fis ‖ gis‿a h cis‿d e = Hypophrygisch (*Fis* moll) 3 ♯

S *D*
e fis gis‿a h cis ‖ dis‿e = Lydisch (*Cis* moll) 4 ♯

D *S*
‿*e fis gis ‖ ais‿h cis dis‿e* = Hypolydisch (*Gis* moll) 5 ♯

D *S* *D*
‖ *eis‿fis gis ais‿h cis dis ‖ eis* = Hochmixolydisch (*Dis* moll) 6 ♯

B. ♭-Tonarten.

D S D
‖ *e f g a b c d* ‖ *e* = Mixolydisch (*D*moll) 1 ♭

D S
es f g ‖ *a b c d es* = Tiefhypolyd. (*G*moll) 2 ♭ (Hypoäolisch)

S D
es f g as b c ‖ *d es* = Tieflydisch (*C*moll) 3 ♭ (Äolisch)

D S
es f ‖ *g as b c des es* = Tiefhypophrg. (*F*moll) 4 ♭ (Hypoiastisch)

S D
es f ges as b ‖ *c des es* = Tiefphrygisch (*B*moll) 5 ♭ (Iastisch)

D S D
es ‖ *f ges as b ces des es* ‖ = Tiefhypod. (*Es*moll) 6 ♭ (Hypoiastisch)

Hochmixolydisch (6 ♯) und Tiefhypodorisch (6 ♭) benutzen in der griechischen Notenschrift durchweg dieselben Zeichen, sind enharmonisch identisch. Die in Klammern gegebenen Namen der ♭-Tonarten sind der klassischen Zeit fremd und erst in der römischen Kaiserzeit willkürlich zur Unterscheidung der tiefer liegenden Parallelskalen von den höher liegenden aufgebracht. Auch die Berichte über die Favorittonarten der Aulosvirtuosen der römischen Kaiserzeit wissen von den Tonarten mit 2 ♭ und 3 ♭ nichts (Hyperäolisch und Äolisch) und fügen die mit 4 ♭ als letzte Steigerung den ♯-Tonarten an, so daß sie ebenfalls vielmehr als Tonart mit 8 ♯ erscheint.

Tonarten-Triaden.

Bereits bei Aristoxenos, aber auch noch in den Skalentabellen des Alypius findet sich die Zusammenstellung von Haupttonarten mit ihren Hypo-Tonarten und Hyper-Tonarten, wie wir heute einer Tonart die Tonarten ihrer Subdominante und Dominante gesellen. Selbstverständlich erscheint dabei eine und dieselbe Tonart mehrmals mit verschiedenen Namen. Die Gruppen sind:

Hypodorisch — 1 ♯	I. Dorisch (Grundskala) —	Hyperdorisch (= Mixolydisch) 1 ♭
Hypophrygisch — 3 ♯	II. Phrygisch — 2 ♯	Hyperphrygisch (= Hypodorisch) 1 ♯
Hypolydisch — 5 ♯	III. Lydisch — 4 ♯	Hyperlydisch (= Hypophrygisch) 3 ♯
Hypoäolisch — 2 ♭	IV. Tieflydisch (Äolisch) — 3 ♭	Hyperäolisch (= Hypoiastisch) 4 ♭
Hypoiastisch — 4 ♭	V. Tiefphrygisch (Iastisch) — 5 ♭	Hyperiastisch 6 ♭

Die naheliegende Annahme von zweierlei Lagen auch für das Dorische lehnt Aristoxenos ab mit dem kategorischen ‚Δώριος εἷς‘ »Dorisch gibt es nur in einer Form«, um die Bedeutung des Dorischen als Grundskala scharf zu markieren. Daher erscheint die Zahl der ♯-Tonarten im Widerspruch wenigstens mit der späteren Praxis kleiner als die der ♭-Tonarten; die zweite Lage des Dorischen würde nämlich Hochdorisch sein mit 7 ♯, enharmonisch identisch mit Tiefphrygisch (Iastisch):

Hypoiastisch — VI. Hochdorisch (Iastisch) — Hyperiastisch
8 ♯ 7 ♯ 6 ♯

§ 13. Charakter der griechischen Tonarten. Als höchststehende Tonart galt den Griechen durchaus die ernste und mannhafte dorische, wie schon das die Grundlage aller theoretischen Betrachtung bildende Systema teleion (die *A* moll-Skala durch zwei Oktaven) beweist. Man würde aber doch sehr fehlgehen, wollte man darum in Bausch und Bogen annehmen, daß bei den Griechen die Auffassung der Tonfolgen im Mollsinne die alleinherrschende gewesen wäre. Sonst wäre unverständlich, wie sie dazu gekommen wären, der lydischen und phrygischen Tonart aufregende, orgiastische Wirkungen zuzuschreiben. Die Unterscheidung der Thesis und Dynamis (bei Ptolemäus und anderen) beweist zwar, daß man die durch Umstimmung einzelner Saiten entstehenden veränderten Intervallfolgen innerhalb der Oktave *e*—*e′* in jedem Falle als einen anderen Ausschnitt aus einer Transposition des Zweioktavensystems erklärte, so daß z. B. *e fis g a h cis′ d′ e′* nicht mehr von Hypate meson bis Nete diezeugmenon in dem Systema teleion *A*—*a′* (vgl. S. 19), sondern vielmehr in einem um einen Ganzton nach oben verschobenen (transponierten) Systema teleion *H*—*h′* von Lichanos Hypaton bis Paranete diezeugmenon reichte:

Thesis und Dynamis.

H | *cis d e fis g a h* || *cis′ d′ e′ fis′ g′ a′ h′*

Daher hat nicht mehr *a*, das im Dorischen die Mese ist und auf der Kithara der Lage (Thesis) nach immer Mese bleibt, sondern vielmehr *h* die Bedeutung (Dynamis) der Mese. Aber das ist schließlich doch nur ein schematisches Ergebnis einer mit großem Scharfsinn durchgeführten Theorie; die Praxis ging, wo sie sich auf solche beschränkte Melodienumfänge wie die der elf Saiten der Kithara angewiesen sah, doch andere Wege und brachte durch die veränderten Stimmungen prinzipiell andere Wirkungen

hervor, für deren Definition man sich mit dem Hinweis auf ein verschiedenes Ethos (Charakter) der einzelnen Oktavengattungen abfand. Diese ästhetischen Räsonnements beweisen aber, daß man doch wenigstens die beiden neben dem Dorischen am häufigsten genannten Oktavskalen, die phrygische und lydische, ähnlich in ihrem speziellen Baue verstand wie die dorische, d. h. sie in je zwei Tetrachorde gleicher Form zerlegte:

Ethos d. Skalen.

Dorisch: *e f g a* || *h c d e* = ½ 1 1, ½ 1 1

Phrygisch: *d e f g* || *a h c d* = 1 ½ 1, 1 ½ 1

Lydisch: *c d e f* || *g a h c* = 1 1 ½, 1 1 ½

und ähnlich wie dem *a* im Dorischen auch dem *g* im Phrygischen und dem *f* im Lydischen die Bedeutung eines festen Stützpunktes für die Auffassung, den Sinn eines Grundtones, einer Tonika beimaß. Damit ergab sich aber für diese beiden Tonarten mehr der Charakter unseres Dur. Gerade die aristoxenische Unterscheidung der Hypo- und Hyper-Tonarten neben den Hauptoktaven beweist doch die Existenz einer solchen harmonischen Bedeutung für alle drei Formen derselben Gruppe dieselben, nämlich die Grenztöne der Tetrachorde:

Dorisch:

A* || *H c d e f g a* || *h c' d' e' f' g' a'* || *h' Haupttöne: ***A H e a h e' a' h'***

Hypodorisch (Äolisch) Hyperdorisch (Mixolydisch)

Phrygisch:

G* || *A H c d e f g* || *a h c' d' e' f' g'* || *a' Haupttöne: ***G A d g a d' g' a'***

Hypophrygisch (Iastisch) Hyperphrygisch (Lokrisch vgl. Äolisch)

Lydisch:

F* || *G A H c d e f* || *g a h c d e f* || *g Haupttöne: ***F G c f g c' f' g'***

Hypolydisch Hyperlydisch (vgl. Iastisch)

d. h. im Phrygischen haben die durch die Haupttöne begrenzten Harmonien teils Dur-, teils Mollcharakter (*g* [*h*] *d*, *d* [*f*] *a*), im Dorischen ergeben sich nur Mollharmonien (*a* [*c*] *e* und *e* [*g*] *h*) und im Lydischen nur Durharmonien (*f* [*a*] *c* und *e* [*e*] *g*). Man wies daher dem Phrygischen bezüglich seines Ethos eine Stelle zwischen dem Dorischen und dem Lydischen zu. Auch empfanden die Griechen sehr wohl, daß im Hyperdorischen (Mixolydischen) der Mollcharakter und im Hypolydischen der Dur-

charakter outriert hervortrat und betrachtete beide als einander im Ethos verwandt (dem Mixolydischen fehlt die reine Quinte, dem Hypolydischen die reine Quarte des tiefen Grenztones).

Die Griechen hatten bereits für die methodische Einführung in die Skalenlehre ein der Solmisation des Mittelalters ähnliches Hilfsmittel, das über die Lage der Halbtöne bestimmt orientierte und zugleich durch Auszeichnung der Mese durch Sonderbenennung bei den transponierten Tonarten ein sicherer Führer war, nämlich mittels der vier Silben τε (für die Mese und ihre Oktaven), τη für den oberen Grenzton des Halbtonschritts, τα für den unteren und τω für außerhalb des Halbtonintervalls stehende Töne, sofern sie nicht τε bekommen. Vgl. darüber Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Juni 1913 (H. Riemann), wo ausgeführt ist, daß diese Solfeggiersilben in der frühmittelalterlichen Theorie der Kirchentöne als Ne Na No (Noëane usw.) fortgelebt haben. Die rhythmischen Verhältnisse wurden von den Griechen für gewöhnlich nicht notiert, wenigstens nicht für Gesänge, da für diese das Metrum des Textes durchaus den Rhythmus bestimmte. Doch hatten sie Zeichen für zwei- bis fünffache Zeitdauer: $\overline{\ }_{2}$ $\overline{\ }_{3}$ $\sqcap_{4}$ $\sqcap_{5}$, die für die Instrumentalmusik, soweit sie nicht Improvisation war, nicht entbehrt werden konnten. Die griechische Notenschrift in ihrer Doppelgestalt als Instrumentalnotenschrift und Singnotenschrift ist uns vollständig übermittelt durch die Skalentabellen des Alypius; dieselbe ist aufgebaut auf der dorischen Skala als Grundskala. Vgl. die Tabelle in des Verfassers Musiklexikon Art. »Griechische Musik.«

Literatur zum I. Kapitel.

Eingehendere Darstellungen der Musik des Altertums geben: H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte (1. Halbband 1904 [1918]. Ambros, Geschichte der Musik (1. Bd. 1862; nur diese erste Auflage ist zu brauchen); Gevaert, Histoire et théorie de la musique de l'antiquité (2 Bde. 1875—1881; die auf R. Westphals unhaltbare Konjekturen gegründeten Deutungen der Tonartenlehre sind abzulehnen). Gevaert und Vollgraff, Les problèmes musicaux d'Aristote (3 Bde. 1899—1902); Westphal, Roßbach und Gleditsch, Theorie der musikalischen Künste der Hellenen (3 Bde. 1885—1889) u. a. (Westphals Schriften sind nur mit großer Vorsicht zu benutzen). H. Abert, die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik (1899). Fr. Bellermann, die Tonleitern und Musiknoten der Griechen (1847), Fortlage, »Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt« (1847).

Die erhaltenen Werke griechischer Schriftsteller über Musik sind: Aristoxenos von Tarent (um 320 v. Chr.) »Elemente der Harmonik« und »Rhythmische Fragmente« (Ausg. von A. Gogavinus (Venedig 1562, mit Ptolemäus' Harmonik und Porphyrius' Kommentar dazu sowie Fragmenten Aristoteles'), Meursius (Amsterdam 1616, mit Nikomachos und Alypios), M. Maibomius (Amsterdam 1652, Antiquae musicae auctores VII: Aristoxenos, Eukleides, Nikomachos, Alypios, Gaudentios, Bakchios, Aristides Marcianus Capella), Marquardt (1868), R. Westphal und Fr. Saran (1883—93, 2 Bde.),

die Fragmente der Rhythmik auch in Ausgabe von Morelli (1705), Eukleides (um 300): »Teilung des Kanon« (Ausg. in C. von Jans Musici scriptores graeci 1895 [Aristoteles, Eukleides, Nikomachos, Bakchios, Gaudentios, Alypios]), Aristides Quintilianus (1.—2. Jahrhundert n. Chr.): drei Bücher Περὶ μουσικῆς (Ausg. von Alb. Jahn 1883), Kleoneides (Anf. des 2. Jahrhunderts v. Chr.): Introductio harmonica (in Jans Scriptores); die pseudo-aristotelischen Probleme über Musik (1.—2. Jahrhundert v. Chr.) in Jans Scriptores, auch in Ausg. von C. Stumpf (1897), Gevaert und Vollgraff (1889—1901, 2 Bde.) u. a., Plutarchos von Chäronea (gest. als Konsul 120 n. Chr.): ‚Περὶ μουσικῆς' (Ausg. von C. Valgulio [Venedig 1532], R. Westphal 1865 [mit deutscher Übersetzung und Kommentar], auch in Tauchnitz ed.), Nikomachos von Gerasa (2. Jahrh.): Introductio harmonica (in Jans Scriptores), Theo von Smyrna (Ausg. von Ed. Hiller 1878), Claudius Ptolemäus (2. Jahrh.): drei Bücher Harmonik (einzige Ausg. von J. Wallis 1682 [1699]), Gaudentios (2. Jahrh.): Introductio harmonica (in Jans Scriptores), Dionysios (4. Jahrh.): Introductio musices (Ausg. von Bellermann 1841), Bakchios (4. Jahrh.): Introductio musices (in Jans Scriptores); Anonymi de musica, 4. Jahrh. (Ausg. von Fr. Bellermann 1841), Alypios von Alexandria (4. Jahrh.): Introductio musica, mit vollständiger Tonleiterntabelle in Singnoten und Instrumentalnoten (in Jans Scriptores), Pachymeres (ca. 1242—1310): De musica (Ausg. von A. J. H. Vincent 1847), Manuel Bryennios (ca. 1320): drei Bücher Harmonik (Ausg. von J. Wallis 1699). Eine lateinische Bearbeitung der griechischen Musiktheorie verfaßte Boethius (475—524, Ausg. Friedlein 1867, deutsch von O. Paul 1872).

Die erhaltenen Reste antiker Kompositionen s. bei Jan, Scriptores (Originalnotierung und Übertragung), Übertragungen auch bei Gevaert, Histoire usw., Riemann, Handb. d. MG. I, 1 u. a.

Tabelle

zur Geschichte der griechischen Musik.

Dorische Wanderung 1104 v. Chr.
Homeros ca. 860—770.
Olympische Spiele seit 776 alle vier Jahre (bis 393 n. Chr.)
Hesiodos ca. 720.
Olympos ca. 700.
Tyrtaios 685.
Terpandros um 675—650.
Archilochos ca. 675—650.
Thaletas 665.
Stesichoros ca. 640—555.
Alkaios 625—575.
Arion ca. 600.
Pythische Spiele seit 586 aller vier Jahre. Sakadas.
Pythagoras ca. 560.
Philolaos ca. 540.
Thespis 536.
Simonides von Keos 556—468.
Lesbische Meliker im 6. Jahrhundert.
Pindaros von Theben 522—448.
Aischylos 525—456.
Lasos von Hermione 508.
Sophokles 496—406.
Euripides 486—406.
Phrynis von Mitylene 456.
Melanippides gest. 412.
Philoxenos von Kythera 440—380.
Platon 427—347.
Timotheos von Milet 417—357.
Aristoteles 383—320.
Aristoxenos von Tarent ca. 320.
Eukleides ca. 300.
Aristides Quintilianus 1.-2. Jahrh. n. Chr.
Kleoneides 1.—2. Jahrh. n. Chr.
Plutarchos v. Chäronea 1.-2. Jahrh. n. Chr.
Claudius Ptolemäus 2. Jahrh. n. Chr.
Nikomachos 2. Jahrh. n. Chr.
Gaudentios 2. Jahrh. n. Chr.
Bakchios 4. Jahrh. n. Chr.
Dionysios 4. Jahrh. n. Chr.
Alypios 4. Jahrh. n. Chr.
Boethius 475—524.
Cassiodorus 485—580.
Pachymeres 1242—1310.
Bryennios ca. 1320.

B. Die Musik des Mittelalters.

II. Kapitel.

Der christliche Kirchengesang bis zum Aufkommen der mehrstimmigen Musik im 9. Jahrhundert.

§ 14. Die Anfänge des Kirchengesanges. Zu einer Zeit, wo noch fast alle Formen der altgriechischen Musikübung in lebendigem Gebrauche waren, jedenfalls in allen Provinzen des die Weltherrschaft an sich reißenden Römerreiches Theater nach griechischem Muster bestanden und griechische Gesangs- und Instrumentalvirtuosen gefeiert wurden, verbreiteten sich von Palästina und Syrien aus allmählich über die Küstenländer des mittelländischen Meeres in den gottesdienstlichen Gesängen der christlichen Kirche die Anfänge einer neuen, jedenfalls einer von der antik-griechischen durchaus unterschiedenen Musikübung, welche berufen war, mit dem Christentume und als ein nicht zu verachtender Mitstreiter desselben die Welt zu erobern. Daß die Wurzeln dieser neuen Musikkultur auf den alten jüdischen Tempelgesang zurückweisen, wird in neuerer Zeit allmählich immer deutlicher erkennbar. Die einfache Tatsache, daß den Grundstock des christlichen Kirchengesanges der Psalmengesang bildet, hat es zwar von jeher wahrscheinlich gemacht, daß mit den (übersetzten) Psalmentexten auch deren alte Melodien sich verbreiteten; die neuere Forschung hat aber nun erwiesen, daß im christlichen Kirchengesange, soweit er sich zurückverfolgen läßt, ein der griechischen Musikübung durchaus fremdes Prinzip der Behandlung der Sprache in der Verbindung mit der Musik dominiert, nämlich das Prinzip der Akzentuierung, der Silbenwägung an Stelle der bei den Griechen und den an sie anlehnenden Römern der klassischen Zeit geltenden Unterscheidung langer und kurzer Silben, der Silbenmessung. Die

Wurzeln.

Akzentuierende Poesie.

ersten Aufweisungen des die alten prosodischen Gesetze verleugnenden Akzentuationsprinzips erfolgten an syrischen Hymnen-Dichtungen Ephräms (306—373), weiter an griechischen des Gregor von Nazianz (329—390), des Synesius, und an lateinischen des Hilarius von Poitiers (315—66) und des Ambrosius von Mailand (333—397). Die Hymnen des Ambrosius werden neben der Akzentuation auch noch beinahe durchweg den Gesetzen der Silbenmessung gerecht, stehen aber trotzdem ebenfalls auf demselben Boden mit den genannten älteren; der große Einfluß und die allgemeine Verbreitung, die sie erlangten, sind vielleicht gerade darauf zurückzuführen, daß sie das neue Prinzip neben dem alten zur Geltung brachten Die musikalische Bedeutung des neuen Prinzips läßt sich mit kurzen Worten dahin definieren, daß die Betonung (Akzentuierung) bestimmter Silben denselben nicht Anspruch auf Töne größerer Länge sondern vielmehr auf Töne bestimmter Stellung im Takt (auf die sogenannten guten oder schweren Zeiten) gibt. In erster Linie sind es die Stammsilben der Worte, welche auf solche bevorzugte Stellung Anspruch erheben. Obgleich mit Ausnahme derjenigen des Ambrosius von diesen alten Hymnen Melodien nicht überliefert sind, ist es doch möglich geworden, mit überzeugender Beweiskraft solche Schlüsse aus den Dichtungen selbst zu machen. Gerade die freiesten, manchmal der Prosa nahe stehenden (nämlich bald mehr bald weniger Silben zählenden) Verse dieser alten vorambrosianischen Hymnen haben auf die Aufdeckung des neuen Prinzips geführt. Schließlich hat sich noch herausgestellt, daß auch bei den hebräischen Psalmenversen nicht, wie man früher annahm, allein in der Ähnlichkeit des Sinnes von je zwei und zwei Zeilen die poetische Struktur besteht, sondern daß auch sie sich als wirkliche Verse mit der gleichen Zahl akzentuierter Silben erweisen. Damit ist aber der Weg gegeben auch für die Deutung der den Kirchengesängen zugrunde liegenden griechischen und lateinischen Übersetzungen der Psalmen, die man bis dahin für wirkliche Prosa gehalten, als solche zwar nicht Silben zählende oder Silben messende, aber wohl Silben wägende, akzentuierende Verse; die ihnen nachgebildeten neutestamentarischen Gesänge aber fügen sich ebenfalls ohne Zwang ganz derselben Auffassungsweise. So hat sich schließlich herausgestellt, daß das Verhältnis zwischen Text und Melodie auch in den Gesängen mit stark wechselnder Silbenzahl der einzelnen Textzeilen

Hymnen im 4. Jahrhundert.

Hebräische Poesie.

Griechische und latein. Psalmübersetzung.

dasselbe ist wie in den ambrosianischen Hymnen mit ihrer ausnahmslos durchgeführten Achtsilbigkeit in iambischer Ordnung.

Gegenüber der für die griechische Gesangsmusik charakteristischen souveränen Herrschaft des Textes über die Melodie ergibt sich für die alten Kirchengesänge eine viel größere Selbständigkeit der Melodie gegenüber dem Text. Die Melodie ist die feststehende Grundlage, der sich der jedesmalige Text anzupassen hat, allerdings aber mit voller Berücksichtigung der Ansprüche, welche die Worte des Textes in bezug auf Betonung und korrekte Aussprache haben. Bei den Griechen waren, soweit wir aus den wenigen erhaltenen Denkmälern schließen können, die Melodien der strophischen Gesänge auch bezüglich der Ordnung von Längen und Kürzen durch das eingehaltene metrische Schema festgelegt; für diese alten kirchlichen Gesänge war nur der Duktus der Melodie im Großen gegeben und auch bezüglich der Lage der hervorstechenden Haupttöne im Takt durchaus bestimmt, aber mit der Fähigkeit, wortreichere oder wortärmere Textzeilen musikalisch einzukleiden, indem entweder einzelne Töne zur Bewältigung einer Anzahl akzentloser Silben in kurze Tonrepetitionen aufgelöst und durch Nebennoten ausgeschmückt wurden oder umgekehrt eine Anzahl Töne zu Melismen auf einer Silbe verschmolzen. Die neueren analytischen Untersuchungen der Kirchengesänge haben ergeben, daß eine und dieselbe Melodie für eine große Zahl verschiedener Texte benutzt ist, von denen kaum einer mit dem anderen in der Silbenzahl der einzelnen Zeilen übereinstimmt. So haben z. B. die folgenden beiden Vesper-Antiphonen zu Weihnachten dieselbe Melodie:

Primäre Bedeutung der Melodien.

Adaptierung der Melodien.

Antiphonen.

Rex pacificus || magnificatus est || cujus vultum desiderat | universa terra.
Scitote | quia prope est regnum dei || Amen dico vobis | quia non tardabit.

Durch ′ sind hier für jeden der vier Textteile die Silben hervorgehoben, welche den stärksten Anspruch auf Akzent haben, durch ` die Silben, welche nächst ihnen Akzent tragen müssen oder doch können. Die beiden Formen, in denen die Melodie überliefert ist, sind daher zu lesen als:

Takteinteilung nach den Akzenten.

a.

b.

Wenn auch vielleicht ein Teil der Abweichungen auf den verderbenden Einfluß der Zeit, besonders vor unzweideutiger Fixierung in Noten zurückzuführen ist (so z. B. das *g* oder das *a* der beiden Anfänge, desgleichen die Verschiedenheit der höchsten Noten im 5. Takt), so ist doch deutlich zu erkennen, wie die verschiedenen Anforderungen der beiden Texte auf Akzente Abbiegungen, wie sie hier vorliegen, bedingen müssen. Die *völlig gleich akzentuierten* sechssilbigen Schlußglieder sind ohne jede Abweichung.

Die liturgischen Texte sind Poesie.

Das kleine Beispiel genügt, einen Begriff zu geben, wie solche *Prosatexte* durch ihre Verbindungen mit einer Melodie, deren Glieder ein festliegendes rhythmisches und melodisches Gerüst geben, zu wirklicher *Poesie* werden. Zugleich macht dasselbe verständlich, wie auch schon die Übertragung der Texte aus dem Hebräischen ins Griechische, Lateinische, überhaupt in eine andere Sprache sich nicht an eine sklavische Nachbildung der sprachlich-metrischen Verhältnisse zu halten brauchte, sondern vielmehr als Hauptsache die Wiedergabe des Sinnes ins Auge fassen konnte; denn da zweifellos schon in den hebräischen Vorlagen dieselben Doppelverwendungen einer Melodie für verschieden wortreiche Texte sich vorfanden, so galt es nur, eine ähnliche freie Handhabung desselben Prinzips weiter durchzuführen.

Responsorien. Halleluja. Tractus.

So einfach wie das angeführte Beispiel sind freilich nicht alle Melodien der alten Kirchengesänge; besonders sind die nicht vom Chore, sondern von einem einzelnen geschulten Solosänger vorzutragenden Responsorien, Halleluja-Gesänge und Tractus reich mit künstlichem Figurenwerk ausgeschmückt. Aber gerade in ihnen ist die Konservierung der Melodie in vielen Fällen noch deutlicher zutage liegend und verschwinden die durch verschiedene Silbenzahl bedingten Tonwiederholungen und sonstigen kleinen Abweichungen zugunsten der korrekten Wortaussprache vor der strengen Übereinstimmung des schmückenden Beiwerks der Hauptakzentsilben und Schlußsilben.

Da nicht nur die Gesänge der römischen Kirche, sondern auch

die der griechischen und aller von beiden mehr oder minder stark abweichenden orientalischen und abendländischen Liturgien (wie der mailändischen, mozarabischen, gallikanischen) durchaus dieselben Gestaltungsprinzipien aufweisen, so kann als erwiesen gelten, daß durch den christlichen Kirchengesang bei allen Völkern des Abendlandes das Verhältnis von Melodie und Text eine folgenschwere Änderung erfahren hat, sofern er der Melodie als solcher einen höheren Rang zuwies, sie als ein Gegebenes, rein musikalisch Erfundenes behandelte, während die Griechen die Melodie dem Text unterordneten, sie als Ergebnis der metrischen Verhältnisse des Textes in jedem Falle, sozusagen als etwas Akzessorisches entwickelten. Wenn auch vielleicht für die Volkslieder der Griechen und anderer Völker des Altertums eine ähnliche souveräne Herrschaft wirklicher Melodien angenommen werden kann, so fehlen doch die Belege, und es steht fest, daß die reichgestaltig entwickelte Kunstmusik der Griechen sich von solchen Grundlagen weit entfernt hatte. Das durch die Kirchengesänge überallhin verbreitete neue Prinzip der nicht an einen festliegenden schematischen Wechsel von Längen und Kürzen gebundenen, sondern je nach dem untergelegten Texte zwanglos die mannigfaltigsten rhythmischen Varianten annehmenden Melodiebildung bedeutet daher den Ausgangspunkt einer ganz eigenartigen Entwicklung der Musik während des ganzen Mittelalters. Dasselbe beherrscht nicht nur den gesamten liturgischen Gesang, sondern kommt ebenso auch auf den Gebieten des außerliturgischen geistlichen und auch des weltlichen Liedes zur Geltung (Sequenzen, Lais, Minnegesang, Meistergesang). Auch während der ersten Jahrhunderte der Entwicklung der Mehrstimmigkeit bleibt dieses Prinzip noch das allein herrschende. Erst die unbeholfenen Versuche des 12.—13. Jahrhunderts, die zugleich singenden Stimmen zu verselbständigen durch Zuweisung in der Notierung bestimmter rhythmischen Dauerwerte, führen allmählich zum Untergange des Verständnisses für das leitende Prinzip der alten Gestaltungsweise und damit zum Verfall des Choralrhythmus im liturgischen Gebrauche. Nur auf außerliturgischen Gebieten, wo lateinische Texte und solche in den Vulgärsprachen mehr und mehr einfachste Verhältnisse bevorzugten und wenn auch ohne Rückkehr zu der antiken Unterscheidung von langen und kurzen Silben doch in ähnlicher Weise akzentuierte und nicht akzentuierte Silben

Prinzip d. mittelalterl. Gesangskomposition.

Verfall des Choralrhythmus.

zu leicht übersichtlichen Versen ohne oder mit Reim fügten, hält sich die alte Kompositionsweise noch bis ins 16. Jahrhundert für den einstimmigen Liedgesang.

§ 15. Die Neumenschriften. Der richtigen Erkenntnis der rhythmischen Natur der alten Kirchengesänge stand für die historische Forschung lange Zeit hindernd die Unvollkommenheit der ältesten Formen der Aufzeichnung ihrer Melodien im Wege. Denn während die alten Griechen mit Notenzeichen, welche der Sprachschrift entlehnt waren (ähnlich wie unser *a b c d e f g* nur aber in viel größerer Zahl), jeden Ton der Melodie bestimmt forderten, begnügen sich die ältesten Notierungen der Kirchengesänge mit einer graphischen Nachbildung der Melodiebewegungen nach oben und nach unten, ohne die Einzeltöne bestimmt zu bezeichnen. Die Elemente dieser sogenannten Neumen (von νεῦμα, der Wink) gehen schließlich auf die sprachlichen Akzentzeichen zurück, was zu der falschen Annahme verleitet hat, daß die Gesänge ursprünglich (aber doch in frühchristlicher Zeit) nur eine Art Rezitationen gewesen wären und erst verhältnismäßig spät (etwa im 7. oder 8. Jahrhundert oder gar noch später) sich zu wirklichen Melodien fortentwickelt hätten. Einer solchen Annahme widersprechen aber die Aussagen alter Schriftsteller bis zurück mindestens in das 4. Jahrhundert auf das entschiedenste. Es muß vielmehr durchaus als erwiesen gelten, daß bereits aus dem jüdischen Tempeldienste Gesang in reich entwickelten Formen in die christliche Liturgie übergegangen ist und daß auch die neutestamentarischen Gesänge wie z. B. das Gloria in excelsis, Magnificat, Kyrie eleison usw. von Anfang an ähnliche Gestaltung hatten, d. h. wirkliche Melodien waren, und daß nur vollständige Aufzeichnungen der Melodien erst später versucht wurden. Die Melodien bedurften zunächst der Aufzeichnung nicht, sondern verbreiteten sich durch Vorsingen und Nachsingen, waren Gemeingut. Das ist schon darum wohl begreiflich, weil eine und dieselbe Melodie für eine große Zahl verschiedener Texte verwendet wurde, als die Liturgie ihren durch die auf uns gekommenen Niederschriften belegten inneren Ausbau erfuhr. Diese ersten Notierungen erwiesen sich daher sehr wohl als ausreichend, wenn sie erkennen ließen, wie gewisse Hauptwendungen, besonders reichere Melismen sich auf die jedesmalige Textunterlage zu verteilen hatten. Die Forschung hat festgestellt, daß noch älter als solche Formen der Niederschrift ähnliche Veranschaulichungen

Abbildung der Melodiebewegung.

Melismatische Natur der ältesten Gesänge.

Verteilung der Melismen auf die Silben.

der Tonführung durch den Gesanglehrer oder -Leiter mittels Handbewegungen sind, die sogenannte Cheironomie. Daß die an die Cheironomie anknüpfenden älteren Neumenschriften, zu denen unbedingt die abendländische gehört, in ihren letzten Elementen Verwandtschaft mit den in ähnlicher Weise den Tonfall andeutenden Sprachakzentzeichen haben, ist natürlich kein Beweis dafür, daß die Gesänge nur rezitiert worden wären. Auch in den Neumenschriften der griechischen Kirche finden wir ähnliche cheironomische Elemente, seit dem 14. Jahrhundert aber nur noch als fast entbehrliche Zutat, nämlich als Andeutung, wie die einzeln geforderten Melodieschritte gruppenweise zu Figuren zusammen gehören. Gerade diese späteren byzantinischen Neumen geben aber durch fortgesetzte Hervorhebung verschiedenen Gewichts der Töne, also Andeutung ihrer Ordnung im Takt, starke Beweise für die in § 14 angedeutete rhythmische Natur der Kirchengesänge, wenn auch diese Gewichtsbezeichnungen vielleicht bereits eine Zeit verraten, der die Selbstverständlichkeit des Prinzips anfing verloren zu gehen. Die Unbestimmtheit der abendländischen Neumen bezüglich der absoluten Tonhöhe und auch bezüglich der Größe der einzelnen Melodieschritte mußte als Mangel empfunden werden, als der Bestand der kirchlichen Melodien allzusehr anwuchs und durch sich in verschiedenen Gegenden einschleichende Abweichungen die Unzuverlässigkeit der nur mündlichen Überlieferung zu Bewußtsein kam. Daher wurden seit dem 10. Jahrhundert mancherlei Versuche gemacht, bessere Notenschriften zu erfinden, von denen die älteste wohl eine streng diatonische Buchstabentonschrift ist mit *a b c d e f g a* in der Bedeutung unseres heutigen *c d e f g a h c'* (die sogenannte fränkische Buchstabentonschrift) oder (nur wenig später) durch zwei Oktaven laufend mit *a*—*p* im heutigen Sinne (die fälschlich sogenannte Notierung des Boëthius):

Cheironomie.

Byzantinische Neumenschrift.

Unbestimmtheit d. Tonbedeutung der abendländischen Neumen.

Buchstabentonschrift.

a	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*h*	*i*	*k*	*l*	*m*	*n*	*o*	*p*
A	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c'*	*d'*	*e'*	*f'*	*g'*	*a'*

Orgeltabulatur.

Solche Buchstabentonschriften sind bereits im 10. Jahrhundert für Instrumente (Orgel, Rotta) im Gebrauch und halten sich bis ins 18. Jahrhundert als deutsche Orgeltabulatur. Sie erlangten aber eine weitere Bedeutung dadurch, daß 1026 Guido von Arezzo sie mit der Neumenschrift verband, indem er einer kleinen Anzahl

Guidos Reform.

(vier) Linien durch eingezeichnete Buchstaben die Bedeutung bestimmter Tonhöhen gab und in die Linien die Neumen einzeichnete:

Etwa um dieselbe Zeit oder wenig später haben auch die orientalischen anfänglich ebenfalls nur cheironomischen Neumenschriften durch Einführung bestimmter Intervallzeichen eine Reform erfahren, welche es ermöglichte, neue Melodien so zu notieren, daß sie aus der Notierung abgelesen werden konnten, ohne daß man sie vorher auswendig gelernt hatte. Dieselben sind ebenso wie in den Gesangbüchern der römischen Kirche die auf Linien gesetzten Neumen mit mehr oder minder getreuer Erhaltung ihres alten Sinnes bis heute in Gebrauch (in der griechischen, orthodoxen russischen und anderen Kirchen des Orients).

§ 16. Die Kirchentonarten. Etwa um dieselbe Zeit, wo die cheironomischen Notierungen nachweisbar werden (im 9. Jahrhundert) treten uns auch die ersten Versuche entgegen, die Melodien der Kirchengesänge auf schematische Grundlagen zurückzuführen, nämlich in den ersten kleinen Abhandlungen über die acht Kirchentöne und den Memorierformeln ihrer melodischen Eigenart (den sogenannten Tonarien) zuerst mit an sich nichts bedeutenden Solfeggiersilben (Noeane, Neagie usw.), bald auch mit kleinen Texten, welche die Ordnungszahl des Tones angeben (*Primum* quaerite regnum dei, *Tertia* dies est). Diese offenbar der griechischen und römischen Kirche zunächst völlig gemeinsamen Anfänge der Lehre von den Kirchentönen bestimmen die folgenden vier Quintenumfänge der Melodiebildung als charakteristisch voneinander unterschieden (man beachte die verschiedenen Lagen des halben Tones in den vier Formen der Quinte):

Tonarien.

I. *d e f g a* (IV)
II. *e f g a h* (III)
III. *f g a h c'* (II)
IV. *g a h c' d'* (I)

In der griechischen Kirche zählte man diese vier Formen zuerst umgekehrt, später aber ebenso wie im Abendlande; je nachdem nun die Melodien an diese den Kern bildenden Quinten ein

paar Töne in der Höhe oder in der Tiefe ansetzten, unterschied man eine **authentische** und eine **plagale** Lage jedes der vier Kirchentöne, und zwar nahm man dabei als schematische Grenzen oben die Oktave des tieferen und unten die Oktave des höheren Tones an:

Authentische u. plagale Töne.

authentisch (I)
A — d — a — d′ Protus (1.)
plagal (II)

authentisch (III)
H — e — h — e′ Deuterus (2.)
plagal (IV)

authentisch (V)
c — f — c′ — f′ Tritus (3.)
plagal (VI)

authentisch (VII)
d — g — d′ — g′ Tetartus (4.)
plagal (VIII)

NB. Die arabischen Zahlen 1—4 zeigen die vier authentischen Töne an, die römischen I—VIII die gewöhnliche Zählweise der acht Töne, welche jedem authentischen erst seinen plagalen nachschickt.

Der Protus.

Die durch die beiden Haupttöne gegebene Bestimmung des **harmonischen Sinnes** erweist gegenüber den Haupttonarten der alten Griechen (S. 25) die auffallende Tatsache, daß die **Favorittonart der Griechen** (**Dorisch** *e — e′* mit der Mese *a*) **fehlt** und dafür als wichtigste an erster Stelle (Protus) die den Griechen nicht bekannte *d — d′* mit *a* als zweitem Hauptttone erscheint. Wahrscheinlich ist dieser erste Kirchenton orientalischen (hebräischen, syrischen) Ursprungs. Der zweite authentische Ton nebst seinem plagalen (der dritte und vierte Kirchenton, wenn man acht zählt) entsprechen dem Mixolydischen der Griechen, der Tritus mit seinem plagalen dem Lydischen, der Tetartus in seinem plagalen dem Phrygischen der Griechen. Wenn auch auf diese durchaus nur einstimmige alte Melodik unsere modernen harmonischen Begriffe nur mit großer Vorsicht angewandt werden dürfen, so bestätigen doch die alten Memorierformeln der Tonarien durchaus den Protus in der Hauptsache als ein *D*moll, den Deuterus als ein *E*moll, den Tritus als ein *F*dur und den Tetartus als ein *G*dur (die von O. Fleischer im dritten Teile seiner Neumenstudien mitgeteilte freilich viel spätere Papadike des Cod. Chrysander weist sogar für jeden der Kirchentöne noch auf die Terz als »Meson« hin [I: *f*, II: *g*, III: *a*, IV: *h*]). Es ist aber wohl zu beachten, daß der damit für jeden

Harmonischer Sinn d. Kirchentöne.

der vier authentischen Töne als charakteristisch bestimmte Akkord innerhalb einer Kette gleichgeschlechtiger Harmonien nicht zentrale Lage einnimmt, d. h., wie wir heute definieren, nicht den Sinn einer Tonika, sondern vielmehr den einer Dominante hat:

Dominantischer Charakter der Kirchentöne

Protus Deuterus
d f a c e g h

f a c e g h d
Tritus Tetartus

Das ist der Grund, weshalb uns Melodien in den Kirchentonarten nicht so bestimmte Schlüsse zu haben scheinen, wie wir sie von unserer heutigen Musik gewohnt sind, sondern mehr wie fragend ausklingen. Der Protus ist eben eigentlich ein *D*moll mit Subdominantsinn, der Deuterus ein *E*moll mit dem Sinne der sehr spröden Molldominante, der Tritus ein *F*dur mit Subdominantsinn, der Tetartus ein *G*dur mit Dominantsinn. Die beiden unter den Kirchentönen fehlenden Möglichkeiten, *A*moll und *C*dur mit Tonika-Bedeutung, sind aber die erst von den Theoretikern des 16. Jahrhunderts hinzugefügten beiden modernen Tongeschlechter.

Griechische Namen der Kirchentöne

Sehr früh sind für diese Kirchentöne die alten griechischen Skalennamen wieder hervorgesucht worden, aber doch immerhin erst zu einer Zeit, wo die Kenntnis der antiken Skalenlehre bereits untergegangen, die direkte Tradition bereits gestört war. Denn die neue Verwendung der alten Namen war eine durchaus verschiedene, kaum anders als durch offenbare Mißverständnisse erklärliche, und zwar sind nicht weniger als drei verschiedene Neubenennungen nachweisbar, bei den Griechen des früheren Mittelalters die durch Pachymeres und Bryennius verbürgte:

c — *c'* (!) Dorisch	*G* — *g* Hypodorisch
d — *d'* Phrygisch	*A* — *a* Hypophryisch
e — *e'* Lydisch	*H* — *h* Hypolydisch
f — *f'* Mixolydisch	*c* — *c'* Hypomixolydisch
g — *g'* (Hypermixolydisch)	

bei den Griechen des späteren Mittelalters (vielleicht aber schon seit dem 8. Jahrhundert):

d — *d'* Dorisch	*A* — *a* Hypodorisch
e — *e'* Lydisch } Reihenfolge	*H* — *h* Hypolydisch } Reihenfolge
f — *f'* Phrygisch } vertauscht!	*c* — *c* Hypophrygisch } vertauscht!
g — *g'* Mixolydisch	*d* — *d'* Hypomixolydisch

und im Abendlande seit etwa 900 und jetzt auch in der griechischen Kirche:

d — *d'*	Dorisch	*A* — *a*	Hypodorisch
e — *e'*	Phrygisch	*H* — *h*	Hypophrygisch
f — *f'*	Lydisch	*c* — *c'*	Hypolydisch
g — *g'*	Mixolydisch	*d* — *d'*	Hypomixolydisch

Finaltöne.

Zu bemerken ist noch, daß soweit die bisherigen Forschungen ergeben, in den Gesängen der griechischen Kirche nicht so ausnahmslos wie im Gregorianischen Choral der tiefere Ton der für jede Tonart charakteristischen Quinte Schlußton (Finalis) ist, daß vielmehr für die authentischen Formen der höhere Ton der Quinte als selbstverständlicher Schlußton gilt:

		abendländisch:	byzantinisch:
I.	Kirchenton:	Finalis *d*	Finalis *a*
II.	»	» *d*	» *d*
III.	»	» *e*	» *h*
IV.	»	» *e*	» *e*
V.	»	» *f*	» *c'*
VI.	»	» *f*	» *f*
VII.	»	» *g*	» *d'*
VIII.	»	» *g*	» *g*

§ 17. Die Stellung der Gesänge in der Liturgie. Um die spätere Entwicklung der Kirchenmusik zu verstehen, ist es nötig, die Einfügung der einzelnen Gesänge in die Liturgie in ihrer ursprünglichen Form (als Choral) wenigstens in den Hauptumrissen festzustellen. Zunächst sind auseinander zu halten der Hauptgottesdienst mit der Meßfeier und die Stundenoffizien (Tageszeiten). Die durch die vielen mehrstimmigen Kompositionen späterer Zeit unter Durchführung thematischer Einheit zu einem einheitlichen Ganzen verwachsenen Gesänge der Messe im engeren Sinne: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus, sind eigentlich gar nicht direkt zusammengehörige sondern in der Liturgie durch andere Gesänge voneinander geschiedene selbständige Gesangsstücke; auch ist ihr Alter in den verschiedenen Liturgien ein verschiedenes, besonders wird das Credo erst im 11. Jahrhundert Bestandteil der römischen Messe, während die spanische (mozarabische) dasselbe bereits im 6. Jahrhundert aufgenommen hatte. Erst ganz allmählich hat sich der ganze Hauptgottesdienst zu einer Umrahmung der Messe als eines Opfers umgebildet, zu dem alle Teile in feste Beziehung ge-

Messe.

Ordinarium missae.

setzt wurden. Weder das Kyrie, das zuerst nur als wiederholter Zwischenruf der Fürbitten in Gebrauch war, noch das Gloria, der Lobgesang der Engel in der Christnacht, haben ursprünglich mit der Abendmahlsfeier irgend etwas zu tun. Doch stehen mindestens seit dem 11. Jahrhundert die Gebräuche der Messe fest. Die Erklärung dafür, daß die oben genannten fünf Gesänge zu dem engeren Begriffe der musikalischen Messe verwachsen konnten, liegt darin, daß nur sie (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus) zu allen Zeiten des Kirchenjahres mit demselben Texte auftreten, das sogenannte Ordinarium missae bilden, während für alle anderen Gesangsstücke der Meßliturgie (Introitus, Graduale, Halleluja [bzw. Tractus], Offertorium und Communio) im Laufe des Kirchenjahres (de tempore) die Texte stets wechseln. Ausnahmsweise Bestandteile der Meßliturgie einzelner Tage sind die wenigen dauernd beibehaltenen Sequenzen (am Ostersonntage: Victimae paschali laudes; Pfingsten: Veni sancte Spiritus; am Fronleichnamstage: Lauda Sion salvatorem; am Tage VII dolorum B. Mariae Virginis: Stabat mater dolorosa), deren Entstehung aber einer späteren Zeit angehört. Auch die Sequenz der Totenmesse, das Dies irae, gehört in dieselbe Kategorie; die Totenmesse hat aber auch für die in den anderen Messen nach der Kirchenzeit wechselnden Gesänge konstanten Text (Introitus: Requiem aeternam, Graduale: Requiem aeternam mit Tractus: Absolve Domine und Sequenz: Dies irae, Offertorium: Domine Jesu Christe und Communio: Lux aeterna luceat eis) und läßt das Gloria und Credo ganz aus. Die Tractus sind längere strophisch (aber mit freien Varianten) komponierte ernste Gesänge, welche zu gewissen Zeiten (besonders im Advent und der Zeit zwischen Epiphanias und Ostern) statt des Halleluja gesungen werden. Wenn auch der ganze Kunstbau der Meßliturgie sich erst nach und nach entwickelt hat, so mußte derselbe doch seiner späteren Bedeutung wegen an dieser Stelle erwähnt werden; denn gerade in der Meßliturgie entstanden zuerst alle jene kunstvolleren Gestaltungen der Kirchenmusik: im Ordinarium missae die Sequenzen und Tropen (Farcierungen) und schließlich die neukomponierten mehrstimmigen Messensätze und ganzen Messen, an den Gesängen de tempore aber die mehrstimmigen Gradualien (Organum, Triplum, Quadruplum) und die Motetten. Viel früher als die Messe hat das Offizium der Tageszeiten (Horae) seine vollständige musikalische Ausgestaltung erfahren. Wie bei der Messenfeier Lesungen

De tempore-Gesänge der Messe.

Sequenzen.

Requiem.

Tractus.

Tropen.

Mehrst. Messen.

Mehrst. Gradualien. Motetten.

Officium (Horae) Lektionen.

Lektionen. aus den Evangelien die Bedeutung des Tages zur Geltung bringen (bzw. an Heiligenfesten Lesungen aus der Apostelgeschichte und den Acta sanctorum), so erinnern auch die Stundenoffizien mit solchen Lesungen, Gebeten und Homilien an die besondere Bedeutung der Festzeiten, haben aber, da keine Messe den Mittelpunkt der Liturgie bildet, in erster Linie die Bestimmung, den Psalter. Psalter in seinem ganzen Umfange in lebendigem Gebrauche zu erhalten. Die Psalmen werden teils in einer mehr rezitierenden Weise, teils aber auch in reichen melismatischen Formen gesungen, eingeleitet durch kurze Antiphonen und wechselnd mit kleinen Responsorien. Den Höhepunkt des Offiziengesanges bilden aber Hymnen. Cantica. Hymnen und Cantica. Die vom Jahre 529 datierende Ordensregel der Benediktiner weist bereits den ambrosianischen Hymnen und den alttestamentarischen und neutestamentarischen Cantica dieselbe Rolle im Offizium an, welche sie heute einnehmen. Wir haben also in dem Stundenoffizium die spezielle Stätte vor uns, für welche ein sehr großer Teil der späteren mehrstimmigen kirchlichen Kompositionen bestimmt sind. Als Ausgangspunkt des Offiziums eines Tages gilt das demselben vorausgehende Nachtoffizium (Vigiliae, Vigil (Mette). Nokturnen. Mette), das in drei Horae nocturnae geteilt ist (1., 2., 3. Nokturne, im Winter in längeren Abständen als im Sommer); mit Tagesan- Laudes. bruch folgen die Laudes matutinae (Gallicinium); die kleinen, minder Kleine Horen. reich ausgestatteten Tageshoren sind: Prim (6 Uhr), Terz (9 Uhr), Vesper. Sext (12 Uhr), Non (3 Uhr) und den Beschluß bilden die Vesper Complet. (vor Sonnenuntergang) und das Completorium. Unter den Gesängen der Vigilien treten das Te deum und Te decet hymnus Cantica. hervor, in den Laudes die alttestamentarischen Lobgesänge (Cantica): Benedicite omnia opera domini (Canticum trium puerorum, Gesang der drei Jünglinge im Feuerofen), Exultavit cor meum (Canticum Annae), Domine audivi (Canticum Abacuc), Cantemus Domino (Canticum Moysi), Confitebor tibi Domine (Canticum Isajae), Ego dixi (Canticum Ezechiae) und das neutestamentarische Canticum Benedictus Dominus Deus Israel (Canticum Zachariae), in der Vesper das Magnificat (Canticum Mariae) und in der Complet das Nunc dimittis (Canticum Simeonis). Hymnen (zuerst ambrosianische, dann auch andere) sind auf alle Horen verteilt.

Alter der liturg. Gesänge. In seiner Gesamtheit stellt sich der Kirchengesang des frühen Mittelalters als ein imponierender Kunstbau dar, reich an Formen und Ausdrucksmitteln verschiedenster Art. Daß zu seinem Zu-

standekommen eine Reihe von Jahrhunderten erforderlich waren, darf wohl als zweifellos gelten; aber in seinem wesentlichen Bestande war derselbe doch bis zum 9. Jahrhundert vollständig. Die Produktion späterer Jahrhunderte hat immer nur vorübergehend Aufnahme gefunden und ist bis auf wenige Ausnahmen wie die oben genannten Sequenzen immer wieder ausgeschieden worden. Da bis zum 14. Jahrhundert Neukompositionen der liturgischen Texte überhaupt nicht unternommen sondern nur die altehrwürdigen Melodien in mannigfacher Weise ausgeschmückt wurden, so ist wenigstens eine tausendjährige Herrschaft des Chorals in der Kirche anzuerkennen und wohl begreiflich, warum die neueste Zeit, nachdem die Melodien inzwischen ihrer alten Rhythmik völlig verlustig gegangen sind, ein besonderes Interesse dafür entfaltet, dieselbe wieder herzustellen.

Literatur zum II. Kapitel.

Ausführlichere Darstellungen der Beschaffenheit des alten Kirchengesangs suche man bei H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte (2. Halbband 1905 [1919]) und Die byzantinische Notenschrift im 10.—15. Jahrhundert (1909), Dom Joseph Pothier, Les mélodies grégoriennes d'après la tradition (1880, deutsch von Kienle 1881), Peter Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien 1. Band Ursprung und Entwickelung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters 1895 [1905]; 2. Band Neumenkunde 1901 [1912]; 3. Band Gregorianische Stillehre 1921, und Geschichte der Messe (1. Band 1913), P. S. Bäumer, Geschichte des Breviers (1895); Paléographie musicale, herausgegeben von den Benediktinern von Solesmes unter Leitung von Dom André Mocquereau (seit 1889 in Vierteljahrslieferungen, photographische Faksimilierungen der ältesten erhaltenen Antiphonarien usw. mit historischen Abhandlungen), O. Fleischer, Neumenstudien (3 Teile, 1895, 1897, 1904), Gevaert, La mélopée antique dans le chant de l'église latine (1895), Dechevrens, Études de science musicale (3 Bände, 1898—1899), Houdard, Le rhythme du chant dit Grégorien d'après la notation neumatique (1898). Die Bekanntschaft mit den alten Melodien selbst vermitteln außer der Paléographie musicale besonders: Dom J. Pothier, Liber Gradualis (1883), Dom A. Mocquereau, Liber usualis Missae et officii (1903) und andere auf Grund der ältesten Handschriften von den Benediktinern von Solesmes mit Choralnoten gedruckte Gesangsbücher. Vgl. auch H. Abert »Die Musikanschauung des Mittelalters« (1905).

III. Kapitel.

Die erste Epoche der mehrstimmigen Musik (10.—13. Jahrhundert).

§ 18. Hucbald und das Organum. Die Entwickelung des Melodienschatzes der Kirche im ersten Jahrtausend trägt einen durchaus unpersönlichen Charakter. Nur für die Komposition von

Hymnen oder wie die Griechen sie nannten, Oden, die aber als freie Umdichtungen des Bibelwortes bereits nicht mehr zum eigentlichen Kernbestande zählen, werden Namen wie Ephräm, Synesius, Ambrosius als Komponisten genannt (vgl. § 14). Wenn summarisch der alte Kirchengesang als »gregorianisch« bezeichnet wird, so soll das nichts weiter besagen, als daß seit der Zeit des Papstes Gregor I. (590—604) oder aber, wie manche wollen, Gregor II. (715—731), der Ansammlungsprozeß der Melodien als in der Hauptsache abgeschlossen gilt, nicht aber, daß diesen Päpsten selbst irgendwelche kompositorische Tätigkeit zugeschrieben würde. Gerade in dieser Unpersönlichkeit der ältesten Geschichte der Kirchenmusik liegt eine starke Gewähr dafür, daß dieselbe aus dem jüdischen Tempeldienste in der natürlichsten Weise durch Umbildungen und Nachbildungen aller Art fast ohne das Zutun einzelner herausgewachsen ist. Persönlichkeiten traten erst markanter hervor, als es sich darum handelte, den Schatz der Kirchengesänge vor Verfall zu bewahren durch bestimmtere Aufzeichnung der Melodien und deren theoretische Betrachtung. In diesem Sinne ist Johannes Damascenus (700—754, Mönch im Kloster des heil. Sabas bei Jerusalem) eine hervortretende Persönlichkeit in der griechischen Kirche. Im Abendlande treten sogar erst noch später in ähnlicher Weise einzelne Männer mit theoretischen Bestrebungen hervor; zuerst aus dem 9. in das 10. Jahrhundert hinüberragend der Benediktinermönch Hucbald zu St. Amand bei Tournai (840—930 [932]). Die unter seinem Namen auf uns gekommenen Schriften zeigen mehrfache Versuche, an Stelle der Neumenschrift oder doch zu ihrer Ergänzung Mittel bestimmterer Bezeichnung der Melodieführung zu gewinnen; er versucht es, dafür die griechische Notenschrift wieder heranzuziehen, erfindet aber auch besondere neue Tonzeichen, welche zugleich mit der neuen Lehre von den Kirchentonarten in Kontakt stehen, und auch die Tonbezeichnung mit den ersten Buchstaben des lateinischen Alphabets kommt in seinen Schriften vor. Sogar Ansätze zu der bestimmten Veranschaulichung der Tonbewegungen durch Benutzung von Linien finden sich bei ihm. Zweifellos muß er zu denjenigen gezählt werden, welche die stärksten Anregungen zur Entwicklung einer vollkommeneren Notenschrift gegeben haben; er ist darin der wichtigste Vorläufer des Guido von Arezzo. Über die Gründe solcher Bestrebungen läßt er keinen Zweifel, da er bereits Versuche macht, durch Analyse einzelner kirchlichen

Gregor I u. II.

Johannes Damascenus.

Hucbald.

Versuche d. Verbesserung d. Notenschrift.

Melodien eingeschlichene Fehler nachzuweisen. Aber sein Name wurde noch bekannter dadurch, daß er der erste Schriftsteller ist, welcher sich eingehender mit den seiner Zeit sich allmählich verbreitenden ersten Versuchen beschäftigte, den kirchlichen Gesängen durch Gesellung einer zweiten Stimme einen neuen Schmuck zu geben. Diese zuerst unter dem Namen **Organum** auftretenden Anfänge der Mehrstimmigkeit sind aber nicht auf seine Initiative zurückzuführen, sondern haben wahrscheinlich schon geraume Zeit vor Hucbald in Britannien bestanden, da der um die Mitte des 9. Jahrhunderts lehrende Philosoph **Scotus Erigena** bereits zwar kurz, aber bedeutsam von denselben spricht. Hucbald ist aber auf alle Fälle der erste Theoretiker, welcher versuchte, eine geordnete Theorie dieser primitiven Mehrstimmigkeit zu entwickeln. Daß er dabei nach echter Theoretikerart sich allmählich einseitig in Spekulationen verirrte, ist der Grund, weshalb man ernstlich in Zweifel gekommen ist, ob die unter seinem Namen erhaltenen Schriften wirklich alle von ihm herrühren; da er aber mindestens 90 Jahre alt geworden ist, so ist nur allzu gut begreiflich, daß die Lehre, wie sie seine letzte Schrift, die Scholia enchiriadis, faßt, sich ziemlich weit von den ersten Versuchen der Theorie in der Institutio harmonica entfernt hat; als Mittelglied steht dazwischen die Musica enchiriadis, zu welcher die Scholia glossieren. Das Organum als fortgesetzter **Parallelgesang in reinen Quinten, oder dreistimmig in Oktaven und Quinten** (auch mit weiteren Verdoppelungen), wie es die meisten älteren Musikgeschichten als Uranfang der Mehrstimmigkeit hinstellen, erscheint bei Hucbald erst als letzte Krönung seiner **Theorie**; das, wovon er ursprünglich (in der Institutio harmonica) ausgeht, ist aber und zwar in völliger Übereinstimmung mit den Notizen bei Scotus Erigena, etwas ganz anderes. Wenn auch, wie aus einzelnen erhaltenen Proben solcher alten Mehrstimmigkeit sich ergibt, Hucbalds Theorie des Parallelorganums vorübergehend Anklang gefunden hat, so ist doch das alte britische Organum keineswegs ein solcher uns heute geradezu unbegreiflich scheinender Parallelgesang von der Klangfarbe einer scharfen Orgelmixtur gewesen; vielmehr steht heute fest, daß der Anfang und Schluß nicht nur jeder Melodie, sondern jedes Melodiegliedes, ja jedes Wortes in Einklang stand und nur dazwischen sich die beiden Stimmen voneinander entfernten (zuerst höchstens bis zur Quarte). Dies Anfangen und Enden aller Melodieglieder im

Organum.

Scotus Erigena.

Hucbalds Theorie d. Organum.

Quinten-Organum.

Wahre Natur d. Organum.

Einklang ist die eigentliche Ursprungsform des Organum, auf welche nach vorübergehender Pflege der von Hucbald allmählich aufgebrachten fortgesetzten Parallelbewegung die Lehre wieder zurückkam, vor allem 100 Jahre nach Hucbald bei Guido von Arezzo. Doch

Freiere Fortentwicklung.

traten noch im 11. Jahrhundert neben den Einklang auch die Oktave oder Quinte als Anfangs- und Schlußintervalle und kam, während ursprünglich die den Choral begleitende Stimme stets eine tiefere war, mehr und mehr der Gebrauch auf, daß beide Stimmen dieselbe Tonregion durchliefen, d. h. daß die Organalstimme tiefer ging, wenn der Choral emporstieg, und höher, wenn sich der Choral hinabsenkte, also beide einander oft kreuzten. Was für Intervalle aber die beiden Stimmen zwischen diesen stützenden konsonanten Intervallen bildeten, war völlig gleichgültig; bald findet man Folgen von Sekunden oder Einklängen oder von Oktaven, Quinten oder Quarten, bald aber auch, durch Gegenbewegung der beiden Stimmen herbeigeführt, den Wechsel von Intervallen aller Art wie:

Ve - ri splen - dor au - xi - li - i

Für unser heutiges Musikgefühl ist das Ergebnis oft ein geradezu unmögliches, wenn man auf die einzelnen Zusammenklänge und die einzelne Intervallfolgen achtet; die einzelnen Stimmen aber erscheinen gut melodisch gebildet und das häufige Ausmünden in ein konsonierendes Intervall macht doch auch den Zusammen-

Prinzip des Organalstils.

klang beider erträglich. Der leitende Gesichtspunkt für diese Art von Mehrstimmigkeit ist durchaus der, daß zu der originalen Choralmelodie eine zweite denselben Text von Silbe zu Silbe gleichzeitig vortragende erfunden wird, welche durch das immer wieder Zusammenkommen in konsonierenden Intervallen als zu dem Choral passend legitimiert ist. Natürlich ergibt sich für die zweite Stimme ebenso wie für den Choral selbst der Rhythmus aus der natürlichen Aussprache und Akzentuierung der Worte. Solche Tonsätze mit durchaus identischer Rhythmik zweier Stimmen sind noch bis ins 15. Jahrhundert geschrieben worden, nachdem längst die Mensuralmusik Mittel gefunden hatte, die Stimmen gegeneinander zu verselbständigen; ja man ist mit solchen Versuchen auch über die Zweistimmigkeit hinausgegangen und hat drei- und vier-

stimmig ebenso denselben Text gleichzeitig mit in den seltsamsten Durchkreuzungen der Stimmen singen lassen, aber stets mit Regulierung durch das Zusammenlaufen in konsonante Intervalle. Selbst mit Mensuralnoten aufgezeichnete Tonsätze des 12. und 13. Jahrhunderts unterscheiden sich von solchen in ganz anderen Dingen als etwa in der Vermeidung paralleler Fortschreitungen, die uns unmusikalisch dünken (sie brachten aber als erste große Neuerung den gleichzeitigen Vortrag verschiedener Texte).

§ 19. **Regino, Odo, Notker und Tuotilo. Die Tropen und Sequenzen.** Von den Zeitgenossen Hucbalds sind zunächst hervorzuheben der Abt **Regino** [von Prüm] in Trier, gest. 915, als Chronist und als Verfasser eines Tonarius (Verzeichnis der Anfänge der Gesänge geordnet nach den Kirchentönen) und der Abt **Odo von Clugny** (gest. 942), der ebenfalls einen Tonarius und mehrere andere theoretische Schriften verfaßte, besonders aber wichtig ist als derjenige, welcher wahrscheinlich der lateinischen Buchstabentonschrift die für die Folge bleibende Anwendung gab, indem er sie mit dem antiken griechischen zweioktavigen System (§ 12 S. 18f.) in Einklang brachte, d. h. dem Buchstaben *A* den heutigen Sinn gab, in der tieferen Oktave große und in der höheren kleine Buchstaben anwandte, die Doppelform des *b* als ♮ quadratum (*h*) und *b* rotundum (♭) aufbrachte und auch mit der Einführung verdoppelter Buchstaben für weitere noch höhere Töne den Anfang machte und einen in der Tiefe zugesetzten Ton (groß *G*) als Gamma (*Γ*) bezeichnete:

Regino.

Odo von Clugny.

Reform d. Buchstabenbedeutung.

																	a	♭	♮	*K*	*Δ*
	Γ	*A*	*B*	*C*	*D*	*E*	*F*	*G*	*a*	♭	♮	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	♭	♮	*K*	*Δ*
unser:	*G*	*A*	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*	*h*	*c′*	*d′*	*e′*	*f′*	*g′*	*a′*	*b′*	*h′*	*c″*	*d″*

womit eine der wichtigsten Voraussetzungen für Guidos Reform der Neumenschrift (S. 35 u. 48) ihren Abschluß fand.

Notker.

Dagegen ist der Mönch **Notker Balbulus** in St. Gallen (830—912) wichtig als Komponist von Sequenzen, einer wenn auch nicht durch ihn zuerst versuchten, so doch durch ihn zuerst zu Anerkennung und Verbreitung gebrachten neuen Form der Ausschmückung bzw. Erweiterung des Choralgesanges. Seine Sequenzen sind eigentlich nur eine Spezialform der sogenannten Tropen, reicher Ausschmückungen der liturgischen Texte und oft auch der Melodien durch freie Zutaten. Die Tropen sind zuerst in der griechischen Kirche aufgekommen (sie werden bereits im 4. Jahr-

Sequenzen.

hundert erwähnt) und waren da frei gedichtete Lieder, welche zwischen den auf Bibeltexten beruhenden eigentlichen liturgischen Hauptgesängen eingeschaltet wurden. In der Nachahmung dieser Tropen oder Troparien entstanden zweifellos zuerst die Hymnen der abendländischen Kirche (Ambrosius). Während aber im Abendlande die Hymnen früh ihre feste Stellung im Offizium angewiesen erhielten und in die Meßliturgie keinen Eingang fanden, hat die Tropenkomposition in der griechischen Kirche andauernd weiter bestanden und so große Dimensionen angenommen, daß sie im 9.—10. Jahrhundert abermals Anlaß gab zu neuen Nachahmungen, welchen die abendländischen Tropen und Sequenzen entstammen. Die ersten tropischen Ausschmückungen der Meßgesänge werden dem St. Gallener Mönche Tuotilo (gest. 915) zugeschrieben. Sie bestehen zunächst in einer starken Erweiterung des liturgischen Textes durch freigedichtete Einschaltungen, aber derart, daß der Text in seiner Totalität streng gewahrt bleibt, nur seine einzelnen Zeilen, ja die einzelnen Worte durch die Einschiebsel weit auseinanderrücken und zu Anfängen oder Schlüssen von Zeilen oder längeren Sätzen werden, als Akrostichen des erweiterten Textes erscheinen. Manche solche Tropen konservieren die ursprüngliche Melodie getreu, lassen aber die reichen Melismen derselben verschwinden, indem der erweiterte Text dieselben in Einzeltöne auflöst, ja selbst diese noch mehrfach angibt, z. B. in dem sehr beliebten noch in die protestantische Kirche übergegangenen tropischen Kyrie fons bonitatis (in dem von Barthol. Gesius 1561 mit Vorrede Melanchthons herausgegebenen Cantionale), dessen Anfang so aussieht:

Tropen und Troparien. — Tuotilo. — Tropische Meßgesänge.

Kyrie in festis solemnibus (nach Pothier Graduale S. 7*)

Ky - - ri - e

tropisch (nach Gese)

Kyri - e fons bo-ni - ta - tis Pa - ter in - ge - ni - te

e - - - le - - i - son

A quo bo-na cuncta pro - ce - dunt E - le - i - son

Prosa.

Die Sequenzen (Prosen) Notkers haben eine ähnliche Entstehung. Sequentia ist ein alter Name für die langen Schlußmelismen der Hallelujagesänge; der Name Prosa hat mit Prosarede oder Prosatext nichts zu tun, sondern bedeutet nichts weiter als ‚pro sequentia‘ (pro sã), ein statt der langen Jubilationen des Halleluja gesungenes Lied. Die Sequenzen Notkers sind aber nicht mit strenger Beibehaltung der Hallelujamelodien durchgeführt, sondern knüpfen nur mit ihren Anfängen an dieselben an, sind also in weit höherem Maße als die Tropen selbständige Kompositionen. Die Struktur der Sequenzen zeigt fortgesetzt je zwei und zwei nach derselben Melodie zu singende Zeilen; jedes neue Zeilenpaar hat eine neue Melodie. Die Sequenzen sind also nicht strophische Gesänge wie die Hymnen, haben auch ursprünglich gleichbleibende Zeilenlängen nur im einzelnen Zeilenpaare und kennen den Reim nicht. Von den auch heute noch gesungenen Sequenzen hat nur die Oster-Sequenz (Victimae paschali laudes) von Wipo (1024—1060) die alte Form des Textes, die übrigen (Veni sancte spiritus, Lauda Sion salvatorem, Stabat mater) haben streng durchgeführte Strophenformen mit Reimen (a a b, c c b oder a a a, b b b), das Dies irae (bis zum Lacrimosa) benutzt sogar für je drei und drei sechszeilige Strophen dieselbe Melodie, kommt also den Hymnen außerordentlich nahe. Die alten eigentlichen Sequenzen bei Notker und seinen nächsten Nachfolgern haben dagegen ebenso wie die gregorianischen Gesänge Prosatexte, d. h. sind weder skandierend noch akzentuierend streng metrisch angelegt, halten aber (annähernd) gleiche Silbenzahl für die Parallelzeilen ein. Aus den Sequenzen entstanden die (geistlichen und weltlichen) Leiche und Descorts, die ebenso durchkomponierte Liederketten sind und nur für die beiden Hälften jedes Einzelliedes gleiche Melodie einhalten, aber ebenfalls Reime annehmen. Sowohl die Sequenzen als die Leiche und Descorts sind oft von sehr erheblicher Länge; besonders repräsentieren die Leiche oft Zyklen von 12 und mehr Gesängen. Die Sequenzen gelangten zu außerordentlicher Beliebtheit, blieben aber natürlich doch auf eine untergeordnete Stellung in der Liturgie beschränkt, deren Kern, der alte Choral, als unantastbar galt. Nur für die glänzende Ausgestaltung der Spezialfeste von Schutzheiligen kamen im 12.—16. Jahrhundert vollständige poetische Umdichtungen der sämtlichen liturgischen Texte des Stundenoffiziums auf, die sogenannten Reimoffizien. Erst das Tridentiner Konzil (1545—63) schaffte diese im Prinzip wieder ab.

Notkers Sequenzen.

Ketten von Melodieteilen mit doppeltem Text

Annäherung an die Hymnen.

Leiche, Descorts.

Reimoffizien.

Guido.

§ 20. Guido von Arezzo und die Solmisation. Der Benediktinermönch Guido ist ca. 995 geboren, erzogen im Kloster St. Maur des Fossées bei Paris (Guido de St. Mauro), daher wahrscheinlich Franzose von Geburt, lebte später in Pomposa bei Ferrara und in Arezzo (daher gewöhnlich Guido von Arezzo genannt) und starb 1050 als Prior des Kamaldulenser Klosters Avellano. Seine epochemachende Neuerung ist die bereits erwähnte

Reform der Notenschrift.

Verbindung der Neumenschrift mit der Buchstabenschrift mittels Einzeichnung der Neumen in ein Liniensystem, dessen Linien und Zwischenräume durch vorgezeichnete Schlüssel bestimmte Tonbedeutung erhielten (S. 34 f.). Durch diese geniale Erfindung, welche 1026 die Approbation des Papstes Johann XIX. erhielt, war einem ferneren Verfalle der kirchlichen Melodien vorgebeugt und zugleich die Grundlage für unsere heutige Notenschrift gegeben. Was noch fehlte, die bestimmte Bezeichnung rhythmischer Verhältnisse, brachte die Mensuraltheorie um 1200. Die Methode, welche Guido anwendete, um an der Hand seiner verbesserten Notierung Knaben zu treffsicheren Sängern auszubilden, ist zwar in ihren Anfängen sehr einfach, wurde aber unter den Händen seiner Schüler zum

Solmisation.

Ausgangspunkt eines ganz neuen Tonsystems, dessen schnelle Entwickelung die Theorie der Kirchentöne allmählich zurückdrängte, das wenigstens neben derselben eine ganz eminente Bedeutung erlangte und erst im 18. Jahrhundert unterging: der sogenannten Solmisation. Guido hatte sehr wohl erkannt, daß die bestimmte Unterscheidung der Ganztonschritte und Halbtonschritte der Skala die unerläßliche Vorbedingung für das sichere Vorstellen und Treffen aller anderen (größeren) Schritte bildet und hob deshalb diejenigen Töne, unter denen in der Skala ein Halbton liegt, zunächst also

Farbige Linien.

klein *f* und eingestrichen *c* durch farbige Linien hervor (*f*-Linie rot, *c*-Linie gelb); wo in einer Melodie das tiefere *c* (klein *c*) vorkam,

Farbige Spatien.

wurde dessen Spatium durch eine gelbe Zwischenlinie markiert und ebenso das seltener vorkommende hohe *f* (eingestrichen *f*) durch eine rote:

c——— (gelb) f——— (rot) | f——— (rot) ······ (gelb) | ······ (rot) c——— (gelb)

Der Gebrauch der farbigen Spatien für klein *c* und *f'* wurde zwar nicht allgemein angenommen und auch die farbigen Linien für *f* und *c'* verschwanden nach etwa zwei Jahrhunderten, wahrschein-

lich zufolge Gewöhnung an Notierungen, in denen die Farben zwar eingetragen werden sollten, aber noch nicht eingetragen waren. Man bemerkte auch bald, daß die Vorzeichnung des Schlüsselbuchstaben vollständig ausreichte, über die Lage der halben Töne zu orientieren. Als Gedächtnishilfe für die Einübung der Ganztonschritte und Halbtonschritte benutzte Guido einen Johannes-Hymnus, dessen einzelne Zeilen jede eine Stufe höher begannen als die vorhergehende, mit dem Text:

Ut Re Mi Fa Sol La.

(*c*) Ut queant laxis
(*d*) Resonare fibris
(*e*) Mira gestorum
(*f*) Famuli tuorum
(*g*) Solve polluti
(*a*) Labii reatum
Sancte Johannes!

also ein Gebet für heisere Sänger um Wiederherstellung ihrer Stimmen. Durch den fortgesetzten Hinweis auf den geringeren Abstand des auf die Silbe *Fa* gesungenen Tones (*f*) von dem auf die Silbe *Mi* gesungenen (*e*) im Vergleich mit den Abständen der anderen Zeilenanfänge, erlangte das *Mi-Fa* sogleich einen hohen pädagogischen Wert; die erste Nutzanwendung, welche Guido selbst von der damit gewonnenen Erkenntnis machte, war nun die, daß er darauf hinwies, wie von *g* aus nach oben ganz dieselben Tonabstände sind wie von *c* aus:

Guidos zwei Lagen des Hexachords.

c	*d*	*e* ⌢	*f*	*g*	*a*
Ut	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La*
g	*a*	*h* ‿	*c'*	*d'*	*e'*

Wenn dagegen Guido selbst noch nichts davon wissen wollte, daß man auch von *f* aus dieselben Abstände finden könne, dann aber *b* statt *h* erhalte:

f	*g*	*a*	*b* (!)	*c'*	*d'*
Ut	*Re*	*Mi* ‿	*Fa*	*Sol*	*La*

so ist das wohl so zu verstehen, daß er zunächst alles Transpositionswesen aus seiner Elementartheorie fernhalten wollte. Natürlich war ihm ebensogut wie anderen Theoretikern seiner Zeit klar, daß man die Kirchentöne in verschiedenen Tonlagen singen könne, und daß, wenn man z. B. eine Melodie im 1. Kirchentone anstatt zwischen *d* und *d'* vielmehr zwischen *c* und *c'* sang,

Transpositionen der Kirchentöne.

sogar mit *b* noch nicht auszukommen war, sondern auch die *e*-Stufe verändert werden mußte; aber es war nur pädagogisch richtig, wenn er diese komplizierten Verhältnisse gänzlich aus dem Spiele ließ und vielmehr darauf hielt, das *Mi-Fa* nur in den beiden Formen zu lehren, in denen es die Grundskala aufweist (*e⌒f* und *h⌒c′*). Der zweiten Lage des Hexachords (der Sechsstufenskala *Ut Re Mi Fa Sol La*) bedurfte er freilich, weil schon der zweite authentische Ton (Phrygisch) mit seiner Hauptquinte über die Lage *c* — *a* hinausreicht, der dritte (Lydisch) aber fast ganz und der vierte (Mixolydisch) wirklich ganz mit seiner Hauptquinte in das Bereich der zweiten Lage (der von *g* aus zählenden) fällt:

Die 2 Mi-Fa der Grundskala.

c d e⌒f g a (1. Lage des Hexachords)
d e⌒f g a Protus
e⌒f g a h Deuterus
f g a h⌒c′ Tritus
g a h⌒c′ d′ Tetartus
(2. Lage des Hexachords) *g a h⌒c′ d′ e′*

Auch beanspruchte ja jeder Oktavumfang eines Gesanges gleichviel in welchem Kirchentone das Hinausgehen über ein Hexachord. Dagegen ist aber gewiß das Vorkommen von Tönen, die der Grundskala fremd sind (das aber schon Hucbald für einzelne Melodien ausdrücklich nachweist), etwas eigentlich der strengen Diatonik der Kirchentöne fremdes, dessen Erklärung nur durch Transpositionen der Kirchentöne möglich ist. Solche chromatische Töne kennt schon Odo in größerer Zahl (*b*, *es*, *fis*, *cis*) und Guido hält sie offenbar nur in pädagogischer Absicht von seiner Lehre fern, um nicht die Anfänger zu verwirren. Aber das schnell eingebürgerte *Mi-Fa* für den Halbton und die Lehre von der Identität der Verhältnisse der beiden Lagen *c* — *a* und *g* — *e′* entwickelte sich nach Guido schnell in der von ihm bekämpften Richtung als bequeme Formel für die Demonstration transponierter Lagen der Kirchentöne. Der Mittelpunkt der Lehre blieb dauernd das *Mi-Fa*, aber bald wurde der Wechsel der Lage, der Übergang aus einem Hexachord ins andere durch Umnennung eines Tones mittels Vertauschung der beiden für ihn möglichen Bedeutungen, die sogenannte Mutation,

Mutation.

ein Hauptgegenstand der Unterweisung. Zunächst sind nur *g* und *a* oder aber *c*, *d* und *e* Töne, welche umgedeutet werden können:

G	*A*	*H*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c'*	*d'*	*e'*	*f'*	*g'*	*a'*
			ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*							
ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*		*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*			
										ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*

d. h. *c* ist entweder 1. Stufe (*ut*) oder aber 4. Stufe (*fa*), *d* entweder 2. Stufe (*re*) oder 5. Stufe (*sol*), *e* entweder 6. Stufe (*la*) oder 3. Stufe (*mi*), *g* entweder 5. Stufe (*sol*) oder aber 1. Stufe (*ut*), *a* entweder 6. Stufe (*la*) oder aber 2. Stufe (*re*); die Umnennung aus der einen Bedeutung zur anderen bildet das Wesen der Mutation. Die bereits von Odo in die Buchstabenschrift eingeführte Doppelgestalt des *b* (als ♮ oder ♭) führte aber sehr schnell zur Ausdehnung der grundlegenden Lehre auf eine dritte Lage des Hexachords nämlich:

f	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*
ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*

wodurch die Mehrzahl der Stufen dreierlei Bedeutungen erhält und das ♭*Fa* — ♮*Mi'* als chromatisches Intervall zum Vorschein kommt, das die Wege zu den Transpositionen der Tonarten öffnet. Denn wenn z. B. beim Hinaufgehen über *g* (*sol*) das *a*, das eigentlich *la* wäre, zu *mi* umgedeutet wird, so folgen nun die Stufen *sol* — *mi* nacheinander (woher die ganze Lehre ihren späteren Namen erhielt: Solmisation), und die nächste Stufe ist dann *fa* d. h. *b* (*mi* — *fa* ist immer ein diatonischer Halbtonschritt). Allmählich bilden sich dann aus der Solmisation heraus ganz neue Begriffe, welche mit der Theorie der Kirchentöne gar nichts zu tun haben, so zunächst der des über *la* als Spitzenton selbstverständlichen *fa*:

Una voce super *la* semper canendum *fa*

Fa über La.

d. h. die *h*-Stufe als höchster Ton, von dem wieder abwärts gezogen wird, ist *b* und nicht *h*; als Grund wird der Tritonus *f*-*g*-*a*-*h* angegeben. Seit 1200 kommt auch das Gegenteil auf, daß bei *g* = *ut* statt *f* als tiefster Ton, von dem wieder hinaufgegangen wird, *fis* gesungen werden muß (ebenfalls wegen des Tritonus *h*-*a*-*g*-*f*).

Mi unter Ut.

4*

Proprietates vocum.

Später definieren die Theoretiker geradezu, daß *ut* ein *b*-artiger Ton (wie *fa*) und *la* ein ♮-artiger Ton (wie *mi*) ist:

(*mi*) *ut* *re* *mi* *fa* *sol* *la* (*fa*)

naturales

♭mollares ♮durales

Musica ficta (falsa).

(*ut* und *fa*: ♭mollares, *mi* und *la*: ♮durales, *re* und *sol*: naturales) und damit kommt mehr und mehr die sogenannte *Musica falsa* oder *Musica ficta* auf, die Musik mit Tönen, welche der Grundskala fremd, also eigentlich nicht vorhanden, »eingebildet« sind; denn je nachdem man *c*, *g* oder *f* als *ut* ansetzt (von weiteren Transpositionen wie *b* = *ut* und *d* = *ut* noch einstweilen zu schweigen), erscheinen damit *b*, *es* und *fis* als selbstverständliche Töne:

mi	‖ *ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la* ‖	*fa*
h	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*b*!
e	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*es*!
fis!	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*

Subsemitonium modi.

Der Zeit Guidos ist der Unterhalbton (das Subsemitonium modi), wo er nicht der Grundskala eigen ist, durchaus fremd; Melodien im Tetartus (mit Finalis *g*) kennen also das *fis* durchaus nicht. Man meidet damals geradezu die Untersekunde der Finalis vorm Schluß, wo sie nicht Ganztonabstand hat. Das 11.—12. Jahrhundert aber gleichen allmählich (in Neukompositionen, möglicherweise aber auch beim Vortrage der alten Choralmelodien) den Tritus und Tetartus so einander an, daß ihre Unterschiede gänzlich verschwinden, d. h. der Tritus nimmt überall *b* statt *h* an und der Tetartus bekommt das Subsemitonium *fis* für die Schlüsse (Glarean [im 16. Jahrhundert], setzt beide einander gleich und identifiziert sie mit der Lage *c*—*c′*, indem er ihnen die Finalis *ut* zuschreibt). Aber dabei bleibt es nicht, sondern allmählich wird das Subsemitonium auch für den Protus und seine Transpositionen (auf *g* und *a*) selbstverständlich (*d cis d*, *a gis a*, *g fis g*). Das ist freilich auch nicht mehr aus der Solmisation zu erklären, sondern nur aus der schnellen Entwickelung der mehrstimmigen Musik, durch Übertragung von Verhältnissen, die in einer Tonart sich leitereigen ausgebildet haben, auf andere, in denen sie Chromatik bedingen. Die Solmisation ignoriert sogar dauernd die nicht leitereigenen Subsemitonien und die Theoretiker des 15. Jahrhunderts

Tritus u. Tetartus identifiziert.

Subsemitonium von Re.

Nicht solmisierte Subsemitonien.

berichten, daß man z. B. im Tetartus *g fis g* sang, aber *sol fa sol* solmisierte (nicht *ut mi ut*). So hat sich bereits im 14. Jahrhundert ein kompliziertes System der Transposition der Kirchentöne herausgebildet, in welchen die durch die Solmisation bedingte Musica ficta nur durch vereinzelte Versetzungszeichen sich verrät (Vorzeichnungen unserer heutigen Art existieren fast noch gar nicht) und die usuellen nicht notierten ♭ oder ♯ zur Vermeidung des Tritonus und die für die Schlußbildungen erforderlichen (aber nicht notierten) Subsemitonien in ganz anderen Lagen auftreten (vgl. S. 75 ff.)

Transponierte Notierungen.

§ 21. Die beiden Franko und die Anfänge der Mensuralnotenschrift. Etwa um das Jahr 1200 erfolgte die wichtige weitere Vervollkommnung der Notenschrift, daß den Notenzeichen durch abweichende Formen verschiedene Dauerwerte gegeben wurden und daher außer der Melodieführung auch der Rhythmus, der bis dahin durchaus vom Texte abhängig war, bestimmt aufgezeichnet werden konnte. Es ist zwar zu vermuten, daß man für Instrumente auch schon im frühen Mittelalter rhythmische Verhältnisse notiert hat, aber bis jetzt sind dafür keine Dokumente gefunden; aus Notierungen des 12.—13. Jahrhunderts, die eigentliche Mensuralformen noch nicht zeigen, aber auch textlos sind, kann man ungefähr schließen, daß man die auf Linien gesetzten Neumen (Choralnoten) benutzt hat, um kompliziertere Rhythmen auszudrücken, indem man Gruppen-Neumen (3, 4, 5 Töne in einer Figur) den Wert von Einzelzeiten beimaß. Die unter dem Namen Organum purum überlieferten textlosen, vermutlich für Orgel bestimmten Tonstücke erscheinen so gelesen verständlich. Ein anderes merkwürdiges Übergangsstadium repräsentieren die ein bestimmtes rhythmisches Schema durch Ligaturen von je zwei oder je drei Noten ausdrückenden Notierungsweisen der Pariser Schule zur Zeit des Leoninus und Perotinus (im 12. Jahrhundert), über welche die Abhandlung eines anonymen englischen Theoretikers (Anonymus 4 bei Coussemaker, Scriptores Bd. I) Aufschluß gibt. Die sogenannten Modi dieses Systems waren:

Rhythmik der Instrumentalnotierungen?

Gruppenneumen für Einzelheiten.

Die rhythmischen Modi des 12.—13. Jahrh.

1.	Modus	Trochäisch	(lang-kurz in fortgesetzter Folge)
2.	»	Iambisch	(kurz-lang » »)
3.	»	Daktylisch	(lang-kurz-kurz » »)
4.	»	Anapästisch	(kurz-kurz-lang » »)

Von nebensächlicher und ergänzender Bedeutung sind der 5. Modus in lauter Längen von der Einheit eines Versfußes und der 6. Modus

in lauter Kürzen, jener nur für den Tenor (Cantus firmus), dieser nur für den Diskant in Frage kommend. Diese Modi wurden in der Notierung dadurch kenntlich gemacht, daß im 1. und 2. Modus fortgesetzt je zwei Noten als eine Figur geschrieben wurden, im 3. und 4. Modus je drei und drei, aber stets so, daß die letzte Note jeder Figur die Länge bedeutete, weshalb der 1. und 3. Modus eine einzelne Note (Länge) vorausschicken:

Der 1.—2. Modus mit zweitönigen, der 3.—4. Modus mit dreitönigen Ligaturen.

Modus I. usw. eventuell mit Schlußfigur: od. od. od. (⏑ – ⏑)

» II. usw. (ebenso)

» III. usw. eventuell mit Schlußfigur: oder (⏑ ⏑)

» IV. usw. (ebenso)

wobei die Ligaturen (Figuren von zwei oder drei Noten) immer dieselbe Gestalt zeigen wie in den auf Linien gesetzten Neumen des gregorianischen Chorals, welche inzwischen ebendiese eckigen Formen angenommen haben. Die Notierungen dieser Übergangszeit sehen den wirklichen Mensuralnoten zum Verwechseln ähnlich und sind lange vielfach irrtümlich für solche gehalten worden. Ihr Gegensatz gegenüber der Geltung wirklicher Mensuralnoten zeigt sich aber darin, daß im I. und II. Modus eine etwaige dreitönige Schlußfigur kurz-lang-kurz bedeutet, die im 3. und 4. Modus kurz-kurz-lang ausdrückt, und im 3. und 4. Modus dieselbe zweitönige Schlußfigur für kurz-kurz auftritt, die im 1. und 2. Modus den Sinn von kurz-lang hat. Also drückt hier die Notenform als solche doch noch nicht einen bestimmten Wert aus. Auch fehlen den Notierungen solcher Art noch durchaus unterschiedene Zeichen für Pausen. Nur die Unterscheidung der Gestalt der Longa und Brevis, wo eine Zusammenziehung zur Ligatur unmöglich ist, nämlich bei Tonrepetitionen, ist ein wirklicher Anfang von Mensur auch schon in diesen Notierungen; denn in der Choralnotierung bedeuten die Zeichen (Virga) und (Punctus) nicht Töne verschiedener Länge, sondern Töne verschiedener Höhe (der Punctus bedeutet einen tieferen Ton als die unmittelbar vorausgehende oder folgende Virga). Unbekannt ist der Name desjenigen, welcher zuerst von diesen rhythmischen Schematisierungen zur Durchführung der Mensur, d. h. zur Bezeichnung bestimmter Dauerwerte

Schwankende Geltung der Ligaturen.

Longa u. Brevis.

Virga und Punctus.

der Töne durch die Notenformen, fortgeschritten ist. Der Schritt kann aber nicht lange vor 1200 gemacht worden sein, da auch noch bei Johannes de Garlandia (um 1190—1245) und seinen Zeitgenossen Überbleibsel der schwankenden Bedeutung der Noten in der Ligatur erkennbar sind, denen erst die beiden Franko ein Ende machten, zwei kurz nacheinander um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Paris lebende Lehrer, von denen der ältere, Franko von Paris, der definitive Ordner der Mensuraltheorie ist, während der jüngere, Franko von Köln, die Theorie der Konsonanz und Dissonanz förderte. Die Mensuraltheorie des älteren Franko (von Paris) ist grundlegend für die fernere Entwickelung der Notenwertgeltungen, aber zunächst insofern sehr einseitig, als sie nur eine einzige Taktart kennt, den Tripeltakt. Diese merkwürdige mit dem Hinweis auf die göttliche Trinität begründete Beschränkung fand Franko vor (sie mag um 1200 aufgekommen sein); sie blieb herrschend bis in das erste Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts, wo von Italien aus eine reicher gestaltete neue Taktlehre sich verbreitete, und ist das äußere Kennzeichen der später so genannten Pariser ‚Ars antiqua', der ersten Epoche der Mensuralmusik. Die der Choralnote entnommenen Formen der Einzelnoten sind:

Johannes de Garlandia I.

Franko v. Paris.

Franko v. Köln.

Alleinherrschaft d. Tripeltaktes

Mensuraltheorie der Pariser Ars antiqua.

Longa   Brevis   Semibrevis

die letztere den sogenannten Konjunkturen der Neumenschrift (Kombinationen von Virga mit fein gezeichneten Punkten vor oder nach der Virga) entnommen. Die Takteinheit (*perfectio*) bildete der Wert einer vollzähligen (perfekten) Longa, nämlich drei Zählzeiten (*tempora*); diese Takteinheit konnte aber auch durch drei Breves oder durch Kombination einer Brevis mit einer imperfekten Longa, ja auch durch zwei Breves, von denen dann die zweite doppelt zählte, sowie weiter auch durch Auflösung von Breves in Semibreves repräsentiert sein. Die verschiedene Bedeutung der Werte wurde bestimmt durch die Regeln der Imperfizierung und der Alterierung. Die Hauptbestimmungen sind:

Perfectio (Takt).

Tempus (Zählzeit).

1. In einer Folge mehrerer Longae gilt jede für sich einen ganzen Takt (eine Perfectio).

2. Eine Longa, der eine einzelne Brevis folgt oder vorausgeht, wird durch diese imperfiziert, d. h. gilt nur zwei Zeiten.

Imperfizierung.

3. Drei Breves zwischen Longae bilden für sich eine Perfectio, jede zählt eine Zeit.

4. Zwei Breves zwischen Longae bilden ebenfalls eine eigene Perfectio, indem die zweite **alteriert** (doppelt gezählt) wird.

Alterierung.

5. Soll anders gerechnet werden, so wird das durch einen die Grenzen der Perfectio anzeigenden **Punkt**, das Punctum divisionis, angezeigt. Der Punkt hat also die Bedeutung unseres Taktstriches.

Punctum divisionis.

6. Was für das Verhältnis von Longa und Brevis gilt, gilt ebenso für das Verhältnis von Brevis und Semibrevis.

Hiernach ist das folgende Schema verständlich (die Perfectio als 3/4-Takt übertragen):

3/4

Regel: 1 1 2 1 2 3 2 3 1 4 2

4 2 (5) 2 6 (3) (4) (2) 1

Ligaturen.

Die Geltung der Einzeltöne der Ligaturen wird durch die Lehre Frankos von Paris ebenfalls streng geregelt, so daß die frühere Mehrdeutigkeit derselben Figur je nach dem Modus durchaus in Wegfall kommt. Zum Ausgangspunkt werden diejenigen Formen der Ligaturen genommen, welche die **Choralnotierung** allein kennt, nämlich zunächst die nur zweitönigen,

Ligaturen der Choralnotierung.

erste Note höher als die zweite, letzte Note tiefer als die vorletzte
» » tiefer » » » » » höher » » »

denen alle mehr als zweitönigen bezüglich der **Gestalt der ersten und letzten Note** streng entsprechen (vgl. auch die Beispiele S. 54).

In allen diesen Formen hat die **erste** Note einen **Stiel** abwärts (Cauda), wenn die zweite tiefer und keinen, wenn sie höher ist; die **letzte** steht senkrecht über der vorletzten, wenn sie höher ist als diese, und rechts neben ihr, wenn sie tiefer ist. Diese **Normalformen** der Ligaturen bedeuten in der **Choralnotierung** nichts Rhythmisches; nur ist nach alter Überlieferung die letzte Note etwas länger, bedeutet einen ganz geringen Stillstand zur Verdeutlichung der Gliederung längerer Koloraturen in kleine Gruppen. Die

Umformungen der Ligaturen.

Mensuraltheorie verstärkt diese Bedeutung, indem sie ganz allgemein jeder ersten Note einer Ligatur der für die Choralnotierung üblichen Gestalt den Wert einer Brevis gibt und der letzten Note einer solchen Ligatur den Wert einer Longa. Die Normalform der ersten Note heißt Proprietas (eigentliche Form), die der letzten Note Perfectio. Jede Note, die nicht Anfangs- oder Endnote ist, gilt als Brevis. Abweichende Geltungen der Anfangs- und Schlußnote werden für die Mensuralnotierung in sehr einfacher Weise entwickelt durch Verleugnung der Normalgestalt derselben im Choral; die Verleugnung der Proprietas bedingt für die Anfangsnote die Geltung der Longa, die Verleugnung der Perfectio für die Schlußnote die Geltung der Brevis:

Proprietas.

Perfectio.

und erste Note Longa (sine proprietate, aber cum perfectione) =

und letzte Note Brevis (sine perfectione, aber cum proprietate) =

und sine proprietate und sine perfectione =

Figura obliqua.

Die Anwendung der sogenannten Figura obliqua, des schrägen Balkens für zwei Noten einer Ligatur ist ebenfalls der Choralnote entnommen, hat aber dort keinerlei unterscheidende Bedeutung. Eine kleine weitere Komplizierung bewirkte die Notwendigkeit, die Verzierung der letzten Note mit einer Plika, einem Schleiftone nach oben oder nach unten (leicht nachschlagende Ober- oder Untersekunde) anzeigen zu können, welche damals eine sehr beliebte Manier war. Die Plika deutete man durch einen Strich nach oben (Plica ascendens) oder nach unten (Plica descendens) an; da derselbe an der senkrecht über der vorletzten stehenden Schlußnote schlecht anzubringen war (er konnte leicht für eine ungewollte Verlängerung des Verbindungsstiels der beiden letzten Noten gehalten werden), so stellte man für die Plikierung der Schlußlonga den Notenkopf rechts daneben und bedurfte dann für die Plikierung der Schlußbrevis ebenfalls der Figura obliqua. Die vier Formen der Schlußnote mit Plika sind daher (auf die Gestalt vorausgehender Noten kommt dabei nichts an):

Plika der Ligaturen.

Schlußnote Longa, mit Plica ascendens

» » » » descendens

Schlußnote Brevis, mit Plica ascendens

» » » » descendens

Plikierte Einzelnoten.

Auch Einzelnoten konnten plikiert werden und zwar sowohl in der Choralnotierung als in der Mensuralnotierung; in der Choralnotierung (für welche die Unterscheidung von Länge und Kürze ja nicht in Betracht kommt) sind die Formen:

oder auch schräg Plica ascendens

oder schräg Plica descendens

Die Mensuralmusik stielt die plikierten Einzelnoten stets doppelt, für Plica ascendens aufwärts, für Plica descendens abwärts; bei der plikierten Longa ist der Stiel rechts länger, bei der plikierten Brevis der Stiel links:

Longa mit Plica ascendens
Brevis » » »
Longa mit Plica descendens
Brevis » » »

Opposita proprietas.

Nur zu Anfang der Ligatur konnten auch Semibreven eingeführt werden, aber niemals eine allein, sondern stets zwei; die Geltung der beiden ersten Noten als Semibreven wurde angezeichnet durch einen Strich links nach oben an der ersten Note, die sogenannte Opposita proprietas. Ob weitere Noten folgen, ist für diese Bestimmung gleichgültig, desgleichen macht es keinerlei Unterschied, ob die beiden Noten quadratisch oder als Figura obliqua gezeichnet werden. Die Ligatura duarum semibrevium hat sich von allen Ligaturen am längsten gehalten (das Grablied hat ihr Michael Prätorius 1620 gesungen):

Punkt in der Ligatur.

Die Regeln der Imperfizierung und Alteration gelten ebenso für ligierte Noten, wie für nicht ligierte, und auch der trennende Punkt rechts an der Note kommt häufig innerhalb der Ligatur vor, z. B.:

Diese wenigen Sätze gaben den vollständigen Schlüssel für die Mensuralnotierung der Epoche Franko und zugleich die Grundlage für die gesamte fernere Entwickelung der Mensuralmusik.

§ 22. Die Kompositionsformen der Pariser Ars antiqua. Die mehrstimmigen Ausführungen der kirchlichen Gesänge nahmen gegen das Jahr 1200 strengere Formen an, zunächst in der Ge-

stalt des Déchant (Discantus), welcher die frühere Gleichgültigkeit gegen die Einzelintervalle innerhalb der Melodieglieder ablegte und von Ton zu Ton die Zusammenklänge regelte und zwar mit stetigem Wechsel zwischen Oktave (bzw. Einklang) und Quinte und Zulassung einzelner füllenden Durchgangstöne zwischen diesen eine fortgesetzte Gegenbewegung streng durchführenden Hauptintervallen. Der Gegenbewegungs-Déchant entwickelte sich besonders in Frankreich, während in England wahrscheinlich schon um dieselbe Zeit eine andere Diskantiermanier blühte, welche Anfang und Ende der Melodieglieder in Oktavabstand brachte, dazwischen aber Parallelbewegung in Sexten durchführte. Diese Gymel (cantus gemellus) genannte Diskantiermanier stellte dem Choraltenor einen Diskant gegenüber, welcher statt Oktaven- und Sexten-Abstand für das Absingen Einklang und Unterterzen vorstellte:

Déchant (Discantus).

Gymel.

Vorstellungsweise: Klang:

nahm aber auch dreistimmige Formen an durch Einschiebung einer Mittelstimme (Mene = Alt), welche im Quintenabstand über dem Tenor einsetzte aber den Anfangston als Einklang vorstellte und ebenso wie der Diskant die weiteren Töne in Unterterzen, die aber zufolge des Quintabstandes zu Oberterzen werden:

Fauxbourdon

Klang:

also dreistimmig

Vorstellungsweise:

Diese dreistimmige Form verbreitete sich im 14.—15. Jahrhundert auch auf den Kontinent unter dem Namen Faux Bourdon, ein Name, der später dauernd weniger schematischen aber ähnlich einfachen akkordischen Setzmanieren verblieb. Weder der Déchant noch der Fauxbourdon bedürfen eigentlich der Aufzeichnung, da sie durchaus mechanische Vervielfältigungen des Chorals sind. Die Notierung wurde dagegen unerläßlich, sobald die Manier freier gehandhabt werden sollte; schon die Gesellung einer dritten Stimme zum Gegenbewegungs-Déchant, desgleichen die einer vierten zum Fauxbourdon erfolgte nicht nach solchen mechanischen Regeln, sondern nach freier Disposition des Komponisten.

Vervielfältigungen des Cantus firmus.

Auch kamen zu Anfang des 13. Jahrhunderts freiere neue Formen der mehrstimmigen Komposition auf, welche überhaupt mit solchem schematischen Verfahren nichts zu tun haben. Besonders für diese letzteren ist die Mensuralnotenschrift erfunden und ausgebaut worden. Fast ganz entbehrlich ist die Mensuralnotierung für die aus dem alten Organum entwickelten zwei-, drei und vierstimmigen

Conductus.

Gesänge, welche unter dem Namen Conductus auftreten; da dieselben stets gleichzeitig durch alle Stimmen denselben Text silbenweise vortragen lassen, so reicht das alte Prinzip der Bestimmung des Rhythmus durch den Text für dieselben vollständig aus, und die Niederschrift mit Mensuralnoten ergibt nur ganz nebensächliche Unterschiede gegenüber der Leseweise nach der Akzentuation der Worte. Dagegen ist die Mensuralnotierung notwendig für die im

Motetus (Motet).

13. Jahrhundert aufkommenden Motets, meist dreistimmige Kompositionen, in denen über einer aus dem gregorianischen Choral entnommenen fortgesetzt wiederholten kurzen Melodie in langen Noten (perfekten Longae), die wahrscheinlich nicht gesungen worden ist (ihr Text ist manchmal nur ein halbes Wort), die beiden andern Stimmen gleichzeitig zwei Lieder (meist weltliche, manchmal Marienlieder) vortragen, die gewöhnlich ganz verschieden lange Textzeilen haben. Diese Motets bedeuten also die radikale Emanzipation von dem (für das alte Organum selbstverständlichen) gleichzeitigen Vortrage derselben Textsilben und zwar sogleich in einer Gestalt, welche als Übertreibung erscheint, da die Stimmen bei derselben nur äußerlich verkoppelt sind. In gar nicht seltenen Fällen singen sogar die Stimmen in verschiedenen Sprachen (lateinisch und französisch). Da der Zusammenschluß der Stimmen auch in dieser Zeit noch nur durch konsonante Intervalle auf die schwere Zeit (Taktanfang) bewirkt ist, aber noch keine Prinzipien einer vernünftigen Harmonieführung erkennbar sind, so gilt das über frühere Formen des Organalstils Gesagte auch noch für sie.

Rondellus (Rondeau).

Das ebenfalls im 12. Jahrhundert aufkommende Rondeau (Rondellus, Rotundellus) ist ein gesellschaftlicher Rundgesang, in dem Einzelstimmen mit dem Chore im Vortrage wechseln; die einfachste Form ist die, daß eine Stimme einen Textteil vorträgt und dann alle (drei) Stimmen denselben wiederholen (im Organalstil); daneben entwickeln sich aber bereits im 13. Jahrhundert solche

Kanon (Rota, Radel).

Gesänge von streng kanonischer Form, die ebenfalls Rotundellus oder Rota (Rad, Radel) heißen. Ein berühmtes Beispiel

Der Sommerkanon.

ist der in vielen Geschichtswerken abgedruckte Kanon »Sumer is icomen in« (1240) ein Doppelkanon für 4 Tenöre und 2 Bässe. Derselbe zeigt freilich vom Anfang bis zu Ende einerlei Harmonie, ist aber wohlklingend, ein hübsches Frühlingslied, in dem der Kuckucksruf eine Hauptrolle spielt. Während die Motets noch an einen Choraltenor gebunden sind und die Rondeaux der ersten Art durchaus dem Organalstil angehören (gleichzeitiger Vortrag derselben Textsilben) bringt der Sommerkanon verschiedene aber metrisch gleiche Textteile gleichzeitig zum Vortrage. Derselbe steht freilich für seine Zeit (1240) ganz vereinzelt da. Nur Kompositionsmanieren, die aber ebenfalls eine gewisse Verselbständigung der Einzelstimmen anbahnen und daher auch in der Folgezeit dauernd eine Rolle spielen, sind in der Epoche Franko der Hoketus und die Copula, Manieren die in allen größeren Formen der Zeit gelegentlich auftreten können. Der Hoketus (Hoquetus, Ochetus) ist eine künstliche Durchbrechung des kompakten Organalstils durch wechselndes Pausieren zweier (oder auch dreier) Stimmen in kürzesten Abständen, so daß dieselben eigentlich zusammen eine Stimme vorstellen, z. B.

Hoket.

Copula (Finalkadenz).

Die Copula ist eine kadenzartige Passage in einer Stimme, während die andere einen Ton aushält, besonders beliebt dicht vor dem Schlusse eines Stückes oder eines Hauptteils eines solchen.

§ 23. Troubadours, Trouvères und Minnesänger. Während zu Anfang des Mittelalters in erster Linie die Kirchenmusik das Interesse der musikgeschichtlichen Betrachtung auf sich zieht und zwar darum, weil beinahe ausschließlich kirchliche Gesänge durch die dem geistlichen Stande angehörigen Schriftsteller der Nachwelt bewahrt worden sind, machen sich seit dem 8. Jahrhundert allmählich die fahrenden Musikanten, die von Land zu Land wandernden Spielleute bemerklich, besonders die wohl aus dem keltischen Bardentum hervorgegangenen bretonischen Jongleurs,

Fahrende Spielleute (Jongleurs).

welche alte Heldensagen verbreiteten und durch zündende Tanzweisen überall, wohin sie kamen, anregend auf die Entwicklung des musikalischen Sinns wirkten. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die zuerst in der Zeit des ersten Kreuzzugs (1096—1099) plötzlich hervortretende Liederdichtung der provenzalischen Ritter direkt in diesen Anregungen der Jongleurs wurzelt, daß eigentlich nur die Kreuzlieder und Sirventes (Dienstlieder) als spezielle Ritterlieder die ritterlichen Sänger von den älteren Jongleurs unterscheidende Gattungen von Dichtungen sind, neben denen aber die Tanzlieder (Estampidas) und erzählenden Lais als gemeinsames Repertoire der Ritter und der Jongleurs fortbestehen. Da uns von den provenzalischen Trobadors und nordfranzösischen Trouvères, desgleichen von den ihnen nacheifernden deutschen Minnesängern Lieder in großer Zahl mit den Melodien überliefert sind, so treten diese als Hauptzeugnisse der Schöpferkraft des mittelalterlichen Musikingeniums neben die in derselben Zeit florierenden kirchlichen Hymnen und Sequenzen. In den Descorts und Leichen (S. 47) berühren sich sogar die beiden Gebiete sehr nah, so daß der Hauptunterschied die Verschiedenheit der Sprache wird. Die Melodien der Ritterpoesien sind durchweg ebenso wie die der kirchlichen Gesänge mit Neumen auf Linien (Choralnoten) notiert, d. h. auch sie machen nach Aufkommen der Mensuralnotenschrift um 1200 von dieser keinen Gebrauch, weil auch für sie der Rhythmus durch die Dichtung gegeben ist. Es ist aber wohl zu beachten, daß in diesen Gesängen in den Vulgärsprachen die Vorherrschaft der Melodie über das Wort einen neuen Fortschritt macht, sofern sowohl im Provenzalischen als im Französischen der Anspruch bestimmter Silben der Worte auf Akzent, d. h. auf Unterbringung in der guten Zeit des Taktes fast ganz schwindet und nur noch die die Zeilen abschließenden Reimworte denselben bewahren. Es bildet sich daher in denselben eine auf rein musikalischer Grundlage beruhende überaus einfache Metrik aus, welche durchaus nur zweisilbige Versfüße kennt (Iamben, Trochäen) und dreisilbige (Daktylen, Anapäste) gänzlich ausschließt. Erst um die Zeit, wo die Anfänge der Mensuraltheorie die rhythmischen Schemata der Modi aufstellen (§ 22), tauchen auch in der Trouvèrepoesie Versuche auf, anapästische Maße durchzuführen und zwar mit Zuhilfenahme der unterschiedenen Notenwertzeichen der Longa und Brevis. Da die Mehrzahl der Melodienotierungen der Troubadours die eckigen Notenformen

Troubadours Kreuzlieder. Sirventes. Estampidas. Lais. Trouvères. Minnesänger. Descorts. Leiche. Metrik der romanischen Vulgärpoesie. Dreisilbige Versfüße.

zeigen, welche aber auch der gregorianische Choral um dieselbe Zeit vorzuziehen beginnt, so hat man sie lange für mensural notiert gehalten und ist mit ihrer musikalischen Deutung auf verhängnisvolle Abwege geraten, da bei solcher Leseweise sich für die graziösen und leichtbeschwingten Verse holperige und humpelnde Melodien ergaben. Heute ist man davon allgemein zurückgekommen und liest ebenso die mit quadratischen Noten wie die mit Neumen geschriebenen als Choralnoten, d. h. sieht in ihnen nur Fixierungen der Melodieführung und der Verteilung etwaiger Melismen auf bestimmte Silben und leitet ihren Rhythmus nur aus der Silbenzahl ab, mit Zuweisung der Hauptreimsilben auf die schwersten Zeiten der Zweitaktgruppen. Das in den ambrosianischen Hymnen und in den gregorianischen Chorälen herrschende Prinzip der zweitaktigen Ordnung liegt bei ihnen ganz offen und widerspruchslos zutage, zumal eine große Zahl der ältesten Troubadourdichtungen, die sogenannten »Vers«, durchweg achtsilbige Verse haben (iambisch mit männlichen Reimen oder trochäisch mit weiblichen Reimen). Wo aber Verse von mehr als acht Silben auftreten (zehn und elf Silben) ist in der Mehrzahl der Notierungen durch Teilstriche angezeigt, wie die Zerlegung dieser Langzeilen in zwei Teile zu erfolgen hat z. B.:

Notierungsweis.

Reimsilben.

Vers (8 Silben).

10 u. 11 Silben.

Jamays nulh tems | non poi-retz far a-mors

Rhythmus:

Das sehr einfache Schema für die Ableitung des Rhythmus aus der Silbenzahl ist:

Schema der Ableitung des Rhythmus aus der Silbenzahl

8 Silben mit männlichem Reim (iambische Ordnung):

8 Silben mit weiblichem Reim (trochäische Ordnung:

7 Silben mit weiblichem Reim (iambisch):

7 Silben mit männlichem Reim (trochäisch):

6 Silben mit männlichem Reim (iambisch):

6 Silben mit weiblichem Reim (trochäisch):

5 Silben mit weiblichem Reim (iambisch):

5 Silben mit männlichem Reim (trochäisch)

4 Silben mit männlichem Reim (iambisch):
4 Silben mit weiblichem Reim (trochäisch):
3 Silben mit männlichem Reim (trochäisch):
3 Silben mit weiblichem Reim (iambisch):

Zeilen von nur drei Silben sind nur anzunehmen, wenn sie nicht paarweise nacheinander auftreten; wo letzteres der Fall ist, bilden sie Binnenzäsuren, z. B. (Rambaut de Vaqueiras, Estampida):

E ga-ya Em - tra-ya Vas vos dom-na ve - ra - ya

Deutsche Minnesänger.

Bei den deutschen Minnesängern ist dagegen die bloße Silbenzählung nicht anwendbar; vielmehr wahren die Stammsilben der Worte sich dauernd den Anspruch auf Akzent und ist daher der sich ergebende Rhythmus, wo nicht der Dichter (wie z. B. Nithart) absichtlich volksmäßig der Melodie zuliebe die Silben streng iambisch oder trochäisch geordnet hat, ein ähnlich bunt wechselnder wie beim gregorianischen Choral z. B. (der Meißner):

Deutsche Metrik.

Got al-ler sel-den a - ne-vanc, Dir sy ge - ni-gen

Got va-ter al-ler barmunge Din lop wirt nicht vurswigen usw

Nitharts Tanzlieder.

Die Tanzlieder Nitharts stehen durchaus mit denen der provenzalischen Troubadours in gleicher Linie z. B.

Mei - en - zit a - ne nit Vröu-den git wi - der strit, Sin

wi - der - kum-men Kann uns al - len hel - fen

§ 24. **Die Meistersinger.** Als ein Stück Mittelalter ragt in das Renaissance-Zeitalter hinüber die an die Troubadours und Minnesänger anknüpfende zünftige Kunst der Meistersinger, deren älteste Vertreter Konrad Marner, Frauenlob (Heinrich von Meißen), der alte Stolle, der junge Stolle, Heinrich von Müglin, Mülich von Prag, Bartel Regenbogen, Muskatblüt, Lesch, Harder, Michel Beheim (1414—74) sind. Etwa seit 1450 sind förmliche Singschulen nachweisbar, in denen nach bestimmten Satzungen Poesie und Singkunst gepflegt und nach vorschriftsmäßigen Probeleistungen verschiedene Grade verliehen wurden (in Mainz, Augsburg, Worms, Prag, Straßburg, Nürnberg usw.). Zu besonderer Bedeutung gelangte im 16. Jahrhundert die Nürnberger Singschule (Hans Sachs, Hans Foltz, Vogelsang, Konrad Nachtigall). Die letzte Singschule (in Ulm) übergab 1839 dem Ulmer »Liederkranz« ihr Inventar, damit markierend, daß der seit Anfang des 19. Jahrhunderts aufblühende volkstümliche Männergesang in gewissem Sinne die Traditionen der Meistersinger fortsetzt. Die poetischen Leistungen der Meistersinger sind großenteils schwülstig und doch überaus hausbacken. Sie pfropfen eine der Prosa sehr nahestehende, aber mit Reimspielereien große Künstlichkeit entwickelnde Dichtung voll mit mythologischen und historischen Anspielungen abenteuerlichster Art. Die ältesten Meistersinger dichteten aber auf überkommene Minnesänger-Weisen, und es sind daher in ihren »Tönen« wahrscheinlich verläßliche Reste auch von Melodien Walters von der Vogelweide, Wolframs von Eschenbach usw. erhalten. Die Notierung dieser Melodien bedient sich wie die der mittelalterlichen Monodien der Choralnote, die aber bei den Meistersingern des 16. Jahrhunderts noch mehr das Aussehen der Mensuralnotierung der Zeit angenommen hat (hohle Noten). An die Stelle der Ligaturen der älteren Choralnoten treten hier Gruppen von Noten geringeren Wertes (**Blumen**), die durch Punkte zu Anfang und Ende als eine Art Einschiebsel charakterisiert sind. Der Rhythmus der Melodien (einschließlich der Blumen) ist aber durchaus noch vom Text abhängig und keineswegs eine eintönige Psalmodie in gleich langen Tönen, sondern von einer den Melodien der Minnesänger eng verwandten Beschaffenheit. Eine reiche Auswahl von Beispielen der Melodik der Meistersinger geben die Colmarer Handschrift (herausgegeben von Paul Runge 1896), Adam Puschmanns Singebuch (herausgegeben von Georg Münzer 1907) und die von A. Kühn herausgegebenen Lieder des Michel Beheim (1907).

Hausbackene Dichtung der Meistersinger.

Die Meistersinger dichten zu überkommenen Melodien der Minnesänger.

Auch bei den Meistersingern bestimmt d. Text den Rhythmus der Melodien.

Literatur zum III. Kapitel.

Eine andere Deutung der Rhythmik der Troubadourmelodien mit Bezugnahme auf die Modi [§ 21]) verfechten die Schriften von Pierre Aubry: Trouvères et Troubadours (1909) und J. Beck: Die Melodien der Troubadours (1908) und La musique des Troubadours (1910). Ausführlichere Darstellungen dieser Periode geben: H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte I. Bd. 2. Teil (Mittelalter), H. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie (1898 [1921]), Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen-âge (1852), Coussemaker, Memoire sur Hucbald (1841), Hans Müller, Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik (1884), W. Brambach, Die Musikliteratur des Mittelalters bis zur Blüte der Reichenauer Sängerschule (1888), G. Jacobsthal, »Die chromatische Alteration im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche« (1897), The Oxford history of Music Bd. I (1901, von H. E. Wooldridge); P. Anselm Schubiger, »Die Sängerschule St. Gallens« (1858), H. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift (1878) und »Kompendium der Notenschriftkunde« (Regensburg 1910), Ferd. Wolf, »Über die Lais, Sequenzen und Leiche« (1841), Fr. Diez, Leben und Werke der Troubadours (1829 [1882]). Fr. H. von der Hagen, »Die Minnesänger« (1838—1856, 5 Bde.), W. Niemann, »Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen der Mensuraltheorie vor Johannes de Garlandia« (1901), Joh. Wolf, Gesch. der Mensuralnotation von 1250—1460 (1905, 3 Bde.) und »Handbuch der Notenschriftkunde« (1. Bd. 1913). Die Schriften der mittelalterlichen Musikschriftsteller s. bei Gerbert, Scriptores ecclesiastici de musica sacra (3 Bde. 1784), Coussemaker, Scriptores de musica medii aevi (4 Bde., 1864—1876), beide Sammlungen in anastatischem Neudruck Graz 1908. Denkmäler: Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle (1872, herausg. von Coussemaker), Die Jenaer Liederhandschrift (1902, herausg. von Holz, Saran und Bernoulli, 2 Bde., große phototyp. Ausgabe desselben Codex 1896, Chansonnier de St. Germain, phototyp. Ausgabe von Mayer und Reynaud (1892), Chansonnier de l'Arsenal, phototyp. Ausgabe von P. Aubry (gest. 1910), fortgesetzt von Johannes Wolf, Coussemaker, L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles (1865, 51 Kompositionen aus dem XII.–XIII. Jahrh.), H. E. Wooldridge, Early english harmony (1896), Mone, Lateinische Hymnen des Mittelalters (1853—56), G. Dreves, Analecta hymnica (seit 1886—1911, 53 Bde.), Roman de Fauvel (phototyp. Faksimilierung, mit Einleitung von Aubry 1907), Cent motets (Faksimile und Übertragung des Bamberger Motet-Codex, mit Kommentar von Aubry 1908).

Tabelle zur Geschichte des Mittelalters.

Ambrosius, Bischof von Mailand, geb. 333 in Trier, gest. 4. April 397 in Mailand.

Aurelius Augustinus, geb. 13. Nov. 354 zu Tagaste, gest. 28. Aug. 430 als Bischof von Hippo.

Papst Gregor I., der Große, 590—604.

Aurelianus von Reomé (Reomensis), im 9. Jahrhundert.

Remigius von Auxerre (Altisiodorensis), im 9. Jahrhundert.

Notker Balbulus in St. Gallen, geb. 830, gest. 6. April 912.

Tuotilo in St. Gallen, gest. ca. 915.

Regino von Prüm (Trier), gest. 915.

Hucbald von St. Amand, 840—930 (932).

Abt Odo von Clugny, gest. 942.

Guido von Arezzo (gest. 17. Mai 1050) legt 1026 dem Papste Johann XIX. seine neue Notenschrift vor.

Wipo, Kaplan der Kaiser Konrad II. und Heinrich III. (1024—1060).

Berno, 1008 Abt des Klosters Reichenau, gest. 7. Juni 1048.

Hermann Graf von Vehringen (Hermannus Contractus), geb. 18. Juli 1013 zu Sulzau, gest. 1054 im Kloster Reichenau.

Bernhard von Clairvaux, 1091—20. Aug. 1153.

Johannes de Garlandia, in Paris ca. 1190—1245.

Franko (von Paris) ca. 1240.

Franko von Köln (in Paris), ca. 1250.

C. Die Musik des Renaissance-Zeitalters (1300—1600).

IV. Kapitel.

Die Epoche des von Instrumenten begleiteten Liedes (Frührenaissance im 14.—15. Jahrhundert).

§ 25. Die Florentiner Ars nova. Ein ganz neuer Kompositionsstil ersteht zu Anfang des 14. Jahrhunderts in Florenz, von wo er sich zunächst über Mittel- und Oberitalien nach Frankreich, den Niederlanden, Spanien und England verbreitet und den alten Stil der Pariser Schule schnell aus dem Felde schlägt. War die Pariser Ars antiqua durchaus auf kirchlichem Boden erwachsen, so ist dagegen die Florentiner neue Kunst weltlichen Ursprungs und wahrscheinlich unter dem veredelnden und vertiefenden Einflusse der Renaissance auf dem Gebiete der anderen Künste unmittelbar aus der poetisch-musikalischen Praxis der Troubadours herausgewachsen. Das ist zunächst sehr wahrscheinlich wegen der Stoffkreise der Dichtungen, welche die neuen Florentiner Trecentisten musikalisch bearbeiten. Parforcejagd und Reiherbeize spielen besonders in den kunstvollen streng kanonischen Caccias eine auffallende Rolle und geben der ganzen Literatur einen chevaleresken Anstrich. Aber die Tradition führt auch das Madrigal auf die Pastorellen der Troubadours zurück, und vollends stehen die Balladen der Florentiner denen der Troubadours nahe. Eine solche Herkunft macht aber zugleich das gegenüber der Pariser Ars antiqua so auffallende Neue der Trecentokunst der Florentiner begreiflich, nämlich die absolute Herrschaft der frei erfundenen Melodie mit Unterordnung einer nur begleitenden, stützenden tieferen Stimme, die einen richtigen wirklichen Baß bildet, wie er der Pariser Schule durchaus fremd war. Als den epochemachenden Begründer des

Weltlicher Ursprung.

Troubadours u. Jongleurs.

Caccia.

Madrigal.

Giovanni da Cascia.

neuen Stils bezeichnet ein Florentiner Schriftsteller der Zeit (Filippo Villani) den Giovanni da Cascia (Johannes de Florentia), der auch für die Kirchenmusik neue Weisen anstimmte und den alten Organalstil mit seiner schwerfälligen Massivität aus der Mode brachte (aboleri coegit). Doch hat Giovanni de Cascia mindestens auf dem Gebiete der Madrigalkomposition in Dantes bereits vor 1300 gestorbenem Freunde Pietro Casella einen Vorgänger gehabt, von dem aber nichts erhalten ist. Die durch Johannes Wolfs Geschichte der Mensuralnotation erstmalig der Gegenwart bekannt gemachten Hauptvertreter der neuen Florentiner Kunst sind außer Giovanni da Cascia: Jacopo da Bologna (Jacobus de Bononia), Laurentius de Florentia, Paulus de Florentia (Don Paolo), Girardellus de Florentia (Gherardello), Petrus de Florentia (Piero), Andreas de Florentia, Donatus de Florentia, Bartolinus de Padua, Nicolaus de Perugia, Vincentius de Ariminio und als einziger schon früher der Musikgeschichte vertrauter der blinde Florentiner Organist Francesco Landino (Franciscus [caecus] de Florentia, 1325—1397). Als erster namhafter Franzose erscheint neben den genannten der Trouvère Guillaume de Machault (1300—1372), dessen Stil aber noch zum Teil die Einflüsse der Pariser Ars antiqua zeigt. Von Philippe de Vitry (gest. 1361), der als hervorragender Komponist dieser Zeit gerühmt wird, sind leider Kompositionen nicht nachweisbar; wahrscheinlich ist ihm die Einbürgerung der neuen italienischen Kunst in Frankreich zuzuschreiben, desgleichen eine wesentliche Vereinfachung der italienischen Notierungsweise. Das Epochemachende der Florentiner Trecento-Kunst ist vor allem die Freimachung von den Fesseln eines Cantus firmus, einer fertig gegebenen als Tenor oder Baß gewählten Choralmelodie; die durchaus als Oberstimme auftretende Melodie (die in der Caccia kanonisch verdoppelt wird) ist frei erfunden und durch den zugrunde gelegten poetischen Text erzeugt, und der Baß ist harmonische Stützstimme. Dazu kommt aber weiter die früher von der musikalischen Geschichtsschreibung nicht geahnte Eigenschaft, daß nicht nur die begleitende tiefere Stimme und, wo der Satz drei- oder vierstimmig auftritt, auch die eventuellen weiteren Füllstimmen ganz sicher für Instrumente gemeint sind, sondern auch in der Hauptmelodiestimme (Oberstimme) nur ein kleiner Teil vokal ist und große instrumentale Vor-, Zwischen- und Nachspiele die gesungenen Teile um-

Marginalien: Pietro Casella. — Repräsentanten des neuen Stils. — Francesco Landino. — Guillaume de Machault. — Philippe de Vitry. — Der neue Stil.

rahmen. Aber auch der musikalische Satz ist von Grund aus anderer Natur, bevorzugt statt der Oktaven, Quinten und Quarten auffällig Terzen und Sexten und läßt eine vorher gänzlich unbekannte freie Beweglichkeit der Harmonik erkennen. Man wird annehmen müssen, daß die Praxis der die Lieder der Troubadours mit Begleitung von Violen oder einer kleinen Harfe (Rotta) vortragenden Jongleurs bereits im 12.—13. Jahrhundert diese Instrumentalbegleitung ganz allmählich als freie Improvisation vorgebildet hat und daß die Florentiner Meister dieselbe nun in eine höhere Sphäre erhoben und als Kunst zur Anerkennung gebracht haben. Die durchaus der Technik der Streichinstrumente angemessene Beschaffenheit des reichen Figurenwerks der Instrumentalteile der Oberstimme weist zwingend auf eine weiter zurückreichende Praxis, auch muß noch besonders hervorgehoben werden, daß die eigentlichen Gesangsteile der Melodiestimme den Text ganz ausgezeichnet deklamieren und zwar in einfacher fast syllabischer Weise ohne überflüssige Schnörkel und Koloraturen. Die mit Instrumenten kunstvoll begleitete Monodie ist also zwar wirklich eine Erfindung der Florentiner, aber eine nicht erst um 1600, wie bisher angenommen wurde, sondern rund 300 Jahre früher gemachte. Es ist also nicht wahr, daß alle Gesangsmusik vor 1600 dem a cappella-Stile angehört; vielmehr wird der a cappella-Stil mit kunstvoll imitierender Führung der Stimmen erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Okeghem) geschaffen; vorher existiert er nur in den aus dem alten Organum und Fauxbourdon herausgewachsenen starren Formen des Satzes Note gegen Note mit gleichzeitigem Vortrage der Textworte durch alle Stimmen, welcher auch während der Periode des begleiteten Vokalstils im 14.—15. Jahrhundert ein bescheidenes Dasein weiterführt in der Komposition von kirchlichen Hymnen und von volksmäßigen Tanzliedern. Den Schwerpunkt der Komposition des 14.—15. Jahrhunderts bildet aber das begleitete Kunstlied, besonders das weltliche als Madrigal, Caccia, Ballade und Rondeau. Der neue Stil wird aber früh auch auf die Kirchenkomposition übertragen, welche damit ebenfalls aus dem Rahmen strenger Observanz heraustritt und sich vom übernommenen Cantus firmus emanzipiert und zwar schon bei den Florentinern des 14. Jahrhunderts, in bedeutsam fortgeschrittener Weise aber seit dem Auftreten des Engländers John Dunstaple und seiner Schule. Inzwischen hat aber zunächst in Frankreich und den

Instrumentale Spielfiguren (moduli).

Deklamation.

Kirchenmusik.

Niederlanden der neue Stil feste Wurzeln geschlagen und besonders auf dem Gebiete des Rondeau und der Ballade selbständige Zweige des Kunstliedes getrieben. Auch das geistliche Lied ist inzwischen bereits zu kunstreicherer Gestaltung entwickelt. Unter den Komponisten um 1400 vor dem Auftreten Dunstaples ragen hervor: Baude Cordier aus Reims, Johannes Ciconia aus Lüttich (1400 bereits Kanonikus in Padua), die päpstlichen Kapellsänger Nicolaus Zacharias, Petrus Fontaine, Guillaume Legrant und Johannes Brasart, ferner in Paris Tapissier, Carmen und Cesaris.

Rondeau. Ballade.

Liedkomponisten um 1400.

Die Texte der italienischen Madrigale und Balladen (Carolen) stehen formell und inhaltlich auf hoher Stufe und rühren zum Teil von den besten Dichtern, selten von den Komponisten selbst her; dagegen scheint es, daß die französischen Balladen- und Rondeaux-Komponisten seit 1400 sich ihre Texte selbst verfertigten. Allen diesen Liedformen ist ein ziemlich kompliziertes Reimgebäude eigen, was wohl mit als Grund anzusehen ist, daß die Gedichte allmählich immer schablonenhafter werden und an Bedeutung hinter der Musik zurücktreten. Das gilt besonders von den Rondeaux (Virelais). Die Kompositionen derselben bestehen auch bei den oft sehr strophenreichen Balladen nur aus zwei kurzen Teilen, welche mehrmals wechselnd zum Vortrag kommen, teils mit immer neuem Text, teils mit dem Text der ersten Strophe als Refrain (Ritornell, Ripresa). Selbst die nur kurzen Rondeaux (5—13 Zeilen Text) gewinnen dadurch beim Vortrage eine erhebliche Länge. Die Rondeaux des Trouvère Adam de la Halle (gest. 1287) zählen nur textlich in dieselbe Kategorie; die Kompositionen gehören noch durchaus dem Konduktenstile der Pariser Ars antiqua an und sind sogar noch choraliter notiert.

Dichter.

Strophenbau. Virelai.

Anlage der Musik.

§ 26. Notenschriftwesen und Satzlehre der Ars nova. Ob die Italiener überhaupt im 12.—13. Jahrhundert die seltsame Beschränkung der Pariser Schule auf den Tripeltakt als einzige Taktart mitgemacht haben, ist nicht mehr zu erweisen; doch ist es kaum wahrscheinlich. Man wird annehmen müssen, daß die mancherlei verschiedenen Methoden der Notierung der möglichen Taktarten wie der Wechsel derselben, auch der Triolen- oder Duolenbildungen usw., welche bei den italienischen Komponisten des 14. Jahrhunderts sich finden, nebeneinander schon längere Zeit bestanden und sich entwickelt haben. Jedenfalls gibt uns

Notierungsweise.

bereits Marchettus von Padua, ein sehr bedeutender Theoretiker, der gerade um die Zeit des Auftauchens der neuen Stilrichtung mitten in dem Gebiete lebte, wo dieselbe entstand (sein Werk über den Cantus planus ist 1274, das über die Mensuralmusik 1309 datiert) Gewißheit, daß bereits um 1300 mannigfache Bezeichnungsweisen der verschiedenen Taktarten existierten, darunter auch schon die beiden, welche dauernd Bedeutung erlangt haben: eine III oder ein voller ○ für den dreiteiligen und eine II oder ein halber Kreis C für den zweiteiligen Takt. Die erstaunliche Freiheit, mit welcher die Florentiner Madrigalisten die rhythmischen Verhältnisse handhaben, führte zur Anwendung von allerlei künstlichen Bezeichnungsweisen durch die Notenformen selbst oder aber durch Hilfsbestimmungen mit Anfangsbuchstaben von Worten, welche anzeigten, wieviel kleinste Werte eine Einheit bildeten (t = ternaria [divisio], q = quaternaria, s = senaria, o = octonaria, n = novenaria, d = duodenaria). Neue Notenformen entstehen durch Stiele nach oben (verkürzend) oder nach unten (verlängernd) an der Semibrevis, auch Fahnen und umgekehrte Fahnen, schräge Stiele, doppelte Stiele usw.:

Marchettus von Padua.

Taktzeichen.

die aber nicht von allen Komponisten in gleichem Sinne gebraucht wurden. Das Verdienst, diesem Wirrwarr von unterscheidenden Zeichen ein Ende gemacht zu haben durch Einführung weniger Taktvorzeichnungen und Notenformen und der roten Noten zur Bezeichnung von Triolen- und Synkopenbildungen, wird übereinstimmend Philippe de Vitry zugeschrieben, der daher in ähnlicher Weise wie Guido von Arezzo und Franko von Paris Anspruch auf einen Ehrenplatz in der Geschichte der Notenschrift hat. Die Mensuraltheorie dieser neuen Epoche ist nach der § 21 gegebenen Darstellung der Lehre der Zeit Frankos mit wenigen Sätzen etwa so zu umschreiben:

Philippe de Vitry.

1. Neben den Tripeltakt tritt der gerade Takt und zwar in erster Linie für die Brevis und Semibrevis als Takteinheiten. Der große Tripeltakt mit Dreiteiligkeit der Longa (Modus major) veraltet nun schnell und erlangt nur für Kanonkünste fernerhin eine besondere neue Bedeutung. Die neuen Taktarten sind zunächst die Dreiteiligkeit der Brevis (Tempus perfectum), in der Vorzeichnung gefordert durch den vollen Kreis und die Zweiteiligkeit der Brevis (Tempus imperfectum),

angezeigt durch den halben Kreis; dazu kommt aber zugleich die Möglichkeit, die Dreiteiligkeit auch der Semibrevis (Prolatio major) vorzuschreiben und zwar durch einen Punkt im Kreise oder Halbkreise. Die sogenannten **vier Prolationen** des **Philippe de Vitry** (die aber wie gesagt nur Beschränkungen der mannigfachen italienischen Bezeichnungsweisen auf die vier wichtigsten sind) entsprechen, wenn wir die Brevis unserer halben Note gleichsetzen (d. h. die Werte auf $^1/_4$ verkürzen), unseren Taktarten $^3/_4$, $^2/_4$, $^9/_8$ und $^6/_8$:

»Quatre prolations.«

○ ■ = 3 ◆, ◆ = 2 ♩ = $^3/_4$-Takt (𝅗𝅥. als Takteinheit = 3 ♩)

C ■ = 2 ◆, ◆ = 2 ♩ = $^2/_4$-Takt (𝅗𝅥 als Takteinheit = 2 ♩)

⊙ ■ = 3 ◆, ◆ = 3 ♩ = $^9/_8$-Takt (𝅗𝅥. ♩. als Takteinheit = 3 ♩.)

C· ■ = 2 ◆, ◆ = 3 ♩ = $^6/_8$-Takt (𝅗𝅥. als Takteinheit = 2 ♩.)

2. Für Notenwerte, deren Perfektion (Dreiteiligkeit) die Taktvorzeichnung bestimmt, gelten alle die Bestimmungen der **Imperfizierung** oder perfekten Geltung der frankonischen Theorie, desgleichen für ihre Teilwerte die der **Alteration** (Doppeltgeltung des zweiten von zwei zusammen den höheren Wert ausmachenden); für Werte, deren Imperfektion (Zweiteiligkeit) durch Vorzeichnung vorgeschrieben ist, gibt es weder eine Imperfizierung noch auch eine Alteration ihrer Teilwerte. Doch bekommt der **Punkt bei der Note** da einen neuen Sinn, wenn er bei laut Vorzeichnung imperfekten Noten auftritt; dieselben werden dann trotz der imperfekten Taktart perfekte, d. h. gelten das Anderthalbfache des eigentlichen Wertes, der Punkt wird also in diesen Fällen unser moderner **Verlängerungspunkt** (Punctum additionis). Damit geschieht also ein sehr bedeutsamer Schritt vorwärts zu unserer heutigen Notierungsweise, welche ja perfekte Werte überhaupt nicht kennt. Ein kleines Schema mag die einzelnen Bestimmungen für alle vier Fälle illustrieren:

Punctum additionis.

a) ○ [$^3/_4$] (8 Takte)

b) C [$^2/_4$] (10 Takte)

c) ⊙ [$^9/_8$] (8 Takte)

d) C· [$^6/_8$] (9 Takte)

(Für d erscheinen die beiden Punkte überflüssig.)

3 Die Formen der Ligaturen behalten durchaus dieselbe Bedeutung wie in der Zeit Frankos; aber ob die Noten perfekte oder imperfekte Geltung haben, hängt von der Taktvorzeichnung ab und nicht mehr von den Notenformen.

4. Durch den Diminutionsstrich durch das Tempuszeichen (⏀ ₵, Proportio dupla) wurde besonders für kanonische Künste eine Bewegung in doppelt so schnellem Tempo bestimmt, d. h. es verschoben sich die Werte, auf welche die Taktbestimmung sich bezieht, um eine Stufe, der durchstrichene volle Kreis bestimmte die Dreiteiligkeit der Longa, also wenn auch noch ein Punkt im Kreise stand, eine Notierung in der Weise der frankonischen Periode mit Zählen nach Breves statt nach Semibreves (der Terminus *alla breve* für solches Zählen nach größeren Werten stammt aus dieser Zeit).

Allabrevestrich.

5. Für kleinere Werte als die Semibrevis hat auch diese neue Periode keine Perfektionsbestimmungen durch Taktzeichen aufgebracht. Die hinzugekommenen neuen Zeichen sind:

Kleinere Notenwerte.

= Minima = $1/2$ oder $1/3$ Semibrevis (unsere Halbe), Pausezeichen

= Semiminima = $1/2$ Minima (unser Viertel); Pausezeichen

(Pausa brevis, Pausa semibrevis, Pausa longae perfectae bzw. imperfectae ein Balken durch 3 bzw. 2 Spatien).

6. Die von Philippe de Vitry eingeführten roten Noten (an deren Stelle auch hohle [weiße] bald aufkamen, als man sich gewöhnte, für Rotfüllung leer gelassene als rote zu betrachten), der sogenannte Color (»Farbe«), kamen hauptsächlich zur Anwendung, um bei vorgezeichneter perfekten Geltung doch einzelne Notengruppen imperfekter Geltung (deren drei dann soviel ausmachten wie zwei schwarze) oder bei vorgeschriebener imperfekten Geltung doch die Teilung in drei der nächstkleineren Gattung zu bestimmen, ergaben also im ersteren Falle Synkopen, in letzteren Triolen:

Rote Noten (Color).

$3/4$

$6/8$

$2/4$

3 3 3

(3)

7. Mit ähnlichem Sinne kommen für Synkopenbildung auch rote Longae zur Anwendung, allerdings nur bei vorgezeichnetem Modus major (Dreiteiligkeit der Longa) durch ⏀ oder die Zahlenbestimmung $^3/_1$ (Proportio tripla). Auch in die Ligaturen drang die Unterscheidung der Wertgeltung durch den Color sogleich ein.

Schwarze (Voll-) Notierung, schwarzrote (schwarzweiße) u. weißschwarze Notierung.

Diese kurzen Angaben genügen, von der Mensuralnotierung dieser Zeit der sogenannten schwarz-roten oder schwarz-weißen Notierung (im Gegensatze zu der nur schwarzen der frankonischen Periode) eine Vorstellung zu geben. Dieselbe blieb in Geltung bis etwa um 1430 (Epoche Dufay), wo der Übergang zu der Notierung mit hohlen Noten als der gewöhnlichen Form erfolgte und die Schwarzfüllung (nigredo) die Bedeutung des Color erlangte (weiß-schwarze Notierung).

Die neue Satzlehre (Kontrapunkt).

Die, wie bereits angedeutet, auf ganz anderer Grundlage beruhende Satztechnik der Ars nova führte begreiflicherweise auch zu neuen Formulierungen der Satzlehre. Ganz äußerlich fallen die neuen Formulierungen auf durch den an die Stelle des alten Terminus ‚Discantus' gesetzten neuen Contrapunctus. Ungefähr seit dem Jahre 1300 datiert also diejenige Satzlehre, welche bis heute den Namen Kontrapunkt (von ‚punctus contra punctum' = »Note gegen Note«) führt. Die ersten namhaften Repräsentanten der neuen

Johannes de Garlandia II. Philippe de Vitry. Johannes de Muris I (Parisius).

Satzlehre sind ein zweiter Johannes de Garlandia, der über 100 Jahr jünger ist als der erste (vgl. S. 55), ferner Philippe de Vitry (doch sind die Mehrzahl der seinen Namen tragenden Schriften nachweislich nicht von ihm) und ein Johannes de Muris (de Francia, Parisius), welche sämtlich um 1320—1350 zu setzen sind und, wie es scheint, in Paris gelebt haben. Ein zweiter, noch be-

Johannes de Muris II (Normannus).

deutenderer Johannes de Muris (Normannus) lehrte um dieselbe Zeit in Oxford; derselbe ist aber nicht ein Anhänger, sondern sogar ein eifernder Gegner der neuen Kunst (der Verfasser des Speculum musicae [7 Bücher], einer wahrhaften Enzyklopädie der Musik). Die neue Theorie der Kontrapunktlehre bringt nun erstmalig das bis

Verbot paralleler Oktaven u. Quinten.

heute als verbindlich geltende Verbot paralleler vollkommenen Konsonanzen (Oktaven oder Quinten); doch dauert es noch geraume Zeit, bis die Denkmäler eine strikte Einhaltung der neuen Gesetze belegen (erst gegen 1400). Der Satz der Florentiner Madrigalisten basiert auf Terzen und Sexten als Vorzugsintervallen, bringt aber doch gelegentlich noch zahlreiche, allerdings durch Figuration entstehende zufällige Parallelen, welche die neue Lehre verbietet.

Es scheint, als hätten erst die bei den Florentiner Begründern der Ars nova in die Lehre gegangenen Pariser diese neuen Regeln formuliert.

Entwickelung d. Musica ficta. Durch Abwerfung der Fesseln eines gegebenen Cantus firmus nahm aber nun auch die Weiterentwicklung der Musica ficta ein lebhafteres Tempo an und bildete sich seit der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ein kompliziertes Transpositionswesen aus, für welches bereits die ersten Kontrapunktlehrer, besonders der Pariser Muris ganz bestimmte Aufschlüsse geben. Derselbe sagt unter anderen, daß es für weltliche Chansons (cantilenae) etwas ganz Gewöhnliches sei, daß *Ut* auf *D* gelegt werde (Hexachord *d e fis g a h*). Da es aber zu jener Zeit noch nicht unsere heutigen Tonartvorzeichnungen gab, so verrät sich das Vorliegen einer solchen transponierten Schreibweise nur durch vereinzelte ♯ an Stellen, wo dieselben nicht als Subsemitonien in Klauseln selbstverständlich sind.

Mißverständnisse. Die fatale Folge dieser ungenügenden Bezeichnung ist für die Betrachtung dieser alten Tonsätze seitens der geschichtlichen Forschung eine ganz falsche Deutung ihrer harmonischen Beschaffenheit gewesen. Erst in neuester Zeit hat man erkannt, daß Tonsätze, die auf *C* schließen, wenn in ihnen einzelne *b* vorkommen, die nicht Oberstufe von *La* sind, nicht mit *C* als *ut*, sondern mit *B* als *ut* zu verstehen sind (*C* moll), und solche, die auf *F* schließen, mit ebensolchen ♭ vor *e* nicht mit *F*, sondern mit *Es* als *ut* (*F* moll). Durch die wachsende Einsicht in diese fortgeschrittene Entwickelung des Transpositionswesens erscheint aber der Kunstwert dieser Kompositionen des 14.—15. Jahrhunderts in ganz anderem Lichte. Was früher von Tonsätzen dieser Zeit herausgegeben worden ist, bedarf daher einer gründlichen Nachrevision, welche alle die selbstverständlichen ♯ und ♭ nachträgt, welche die damalige Praxis voraussetzt.

Die für die Kompositionen mindestens seit dem Ende des 14. Jahrhunderts zur Anwendung zu bringenden Gesichtspunkte lassen sich etwa kurz so zusammenfassen:

Finaltöne stets Ut, Re oder Mi (Dur, Moll oder Phrygisch). **Der Finalton (Grundton des Schlußakkords) ist stets entweder *Ut* oder *Re* oder *Mi*.** Da der Tritus (Lydisch) längst die reine Quarte statt der übermäßigen angenommen hat und den Tetartus (Mixolydisch) durch Gewöhnung an das Subsemitonium (*fis*) seine charakteristische kleine Septime, wo dieselbe nicht Oberstufe von *La* ist, eingebüßt hat, so kommen *Fa* und *Sol* als Finaltöne eigent-

lich gar nicht mehr in Betracht und sind daher Stücke mit *F* = *ut* als Finalis in *F*dur stehende, solche mit *G* = *ut* als Finalis in *G*dur stehende. Zu ihnen sind aber inzwischen durch das Transpositionswesen auch noch solche mit *C* = *ut* als Finalis und *D* = *ut* als Finalis getreten. Stücke, die mit *Re* schließen, sind, da durch das »una voce super la« sich für das Dorische in Originallage das *b* eingenistet hat und *h* nur vor dem Leittone *cis* in Schlüssen auftritt, zu richtigen Mollsätzen geworden, also auch alle transponierten Sätze mit Schluß auf *Re*, d. h. zunächst solche mit *A* als Finalis (*ut* = *G*), solche mit *G* als Finalis (*F* = *ut*) und auch die mit *C* als Finalis (*B* = *ut*) und sogar mit *F* als Finalis (*Es* = *ut*). Unseren Gewöhnungen ferner stehen nur die Sätze mit *Mi* als Finalis (Phrygisch), die außer der Originallage (*mi* = *E*) auch in mehreren Transpositionen vorkommen, nämlich mit *H* als Finalis (*ut* = *G*), mit *A* als Finalis (*ut* = *F*), mit *D* als Finalis (*ut* = *B*) und mit *G* als Finalis (*ut* = *Es*). Eigentliche Modulationen sind für die Komposition dieser Zeit ausgeschlossen (sie werden erst seit der Mitte des 16. Jahrhunderts angestrebt), wohl aber sind selbstverständlich Ausweichungen zu Schlußbildungen auf allen Stufen des Hexachords, dem der Finalton angehört. Das bedeutet zunächst für das Hexachordum-naturale (auf *C* als *ut*) die Zugehörigkeit der Harmonien:

Schlüsse (Klauseln) der 6 Stufen des Hexachords.

	g	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*
	e	*f*	♯*g*	*a*	(♭)*h*	*c*
	c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*
Stufe:	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*

d. h. auf den Stufen *ut* und *fa* sind unter allen Umständen Durschlüsse selbstverständlich, auf der *re*-Stufe ist der Mollschluß obligat, die *mi*-Stufe hat in Schlüssen stets die Durharmonie aber mit Halbschlußcharakter (dominantisch), während ihr außerhalb der Schlüsse die Durharmonie gänzlich fremd ist; die *sol*-Stufe trägt Mollharmonie, wenn *re* Finalis ist, Durharmonie, wenn *ut* oder *mi* Finalis ist, die *la*-Stufe kann überall mit Mollharmonie Schlüsse bilden, ist aber oft durch die Stimmführung als Halbschluß mit Durharmonie erwiesen, wo *re* Finalis ist, so besonders bei den Schlüssen in der Mitte von Virelais (Rondeaux).

Durharmonik.

Es stehen also den Dursätzen (mit Finalis *ut*, in diesem Falle *C*dur) für Nebenschlüsse Kadenzen zum *F*dur- und *G*durakkord zur Verfügung, also zur Subdominant- und Dominantharmonie, daneben aber auch solche zum *D*mollakkord (Parallele der Subdomi-

nante) und zum *A*mollakkord (Parallele) und weiter der Schluß auf dem *E*durakkord (Halbschluß in der Paralleltonart, phrygischer Schluß).

Mollharmonik.

Die Mollsätze (Finalis *re*, in diesem Falle *D*moll) können kadenzieren zu *G*moll und *A*moll (Subdominante und Dominante), aber auch zu *F*dur (Parallele) und *C*dur (Dominantparallele) und verfügen über zwei Formen des phrygischen Schlusses, den auf *E*dur (Halbschluß in der Dominanttonart) und den auf *A*dur (Halbschluß in der Haupttonart selbst).

Phrygische Harmonik.

Endlich sind für Stücke im Deuterus (Phrygisch, Finalis *mi*, in diesem Falle mit Abschluß auf den *E*durakkord) für Nebenschlüsse verfügbar die Kadenzen zum *A*mollakkord (eigentliche Tonika!) und zu *D*mollakkord (Subdominante) und außerdem zu den Durakkorden *C*dur (Parallele), *G*dur und *F*dur (Dominante und Subdominante der Parallele). Doch beschränken sich Stücke mit Finalis *mi* (Phrygisch) meist auf die Kadenzen auf *mi*, *la*, *ut* und *re*. Die phrygische Kadenz auf *mi* liegt überall vor, wo der Tenor mit zwei Sekundschritten abwärts auf *e* endet, im Dorischen (mit Finalis *re*) auch, wo der Tenor von *d* stufenweise nach *a* herabtritt (*d c b a*), auch wenn das *b* nicht ausdrücklich beigeschrieben ist. In solchem Falle erhält also die Harmonie auf *a* Dursinn.

Als auffallende Stileigentümlichkeit der Musik des 14.—15. Jahrhunderts bis zu Dufay ist die Sopranklausel

Diskantklausel mit der Unterterz.

hervorzuheben, die Einschaltung der Unterterz nach der Untersekunde vor dem Zurückgehen auf den Schlußton; je nach der Stufe, auf welcher die Kadenz auftritt, sind die Untersekunde und Unterterz klein oder groß, letzteres nur bei phrygischen Schlüssen (auf *mi*, im Dorischen eventuell auch auf *la*):

Normalklauseln.

1. (*C*dur) 2. (*D*moll)

Diskant.
Tenor.
Contratenor.

ut *re*

3. (*E* dur) 4. (*F* dur)

Diskant
Tenor

Contratenor *mi* *fa*

5. (NB.) 6. (*A* moll) 7. nur im Dorischen (*A* dur)

sol *la* *la*

(NB. im Dorischen *G* moll, sonst *G* dur)

Je nachdem nun statt *C* ein anderer Ton (*F*, *G*, *D*, *B*, *Es*) als *ut* bestimmt ist, verschieben sich die hier dargelegten normalen Klauseln auf ganz andere Tonlagen; der normale phrygische Schluß (auf *mi*) erhält dabei die Harmonien:

1. *A* dur. 2. *H* dur. 3. *Fis* dur. 4. *D* dur. 5. *G* dur.

(*ut* = *f*) *mi* (*ut* = *g*) *mi* (*ut* = *d*) *mi* (*ut* = *b*) *mi* (*ut* = *es*) *mi*

Aus obiger Darstellung ist zu ersehen, daß der Musik dieser Zeit eine buntgestaltige Harmonik zur Verfügung steht, welche sich zwar mit unseren heutigen Gewohnheiten nicht ganz deckt, denselben aber keineswegs stärker widerspricht. Es ist durchaus irrig, zu glauben, daß Töne wie *dis*, *ais* und *des* erst zu Ende des 16. Jahrhunderts aufgekommen wären; dieselben sind bereits dem 14.—15. Jahrhundert geläufig, obgleich sie in den Notierungen nicht vorkommen.

Die größte Verwirrung hat bei der Betrachtung dieser älteren Musik, welche durch die Aufstellung des Verbotes der parallelen Oktaven und Quinten zum ersten Male eine Gestalt annimmt, welche auch heute noch gefällt, die irrige Annahme veranlaßt, daß Transpositionen des Hexachords nur vorlägen, wo die Vorzeichnung von ♭ oder ♯ dieselben anzeige. Es kommt aber ♯ als Vorzeichnung über-

haupt fast gar nicht vor und auch ♭ keineswegs überall da, wo es nach unseren Begriffen notwendig wäre. Jene Zeit der aufkommenden Rätselkanons gefiel sich vielmehr geradezu darin, die Transpositionen zu verbergen. Doch steht fest, daß, wo in einem Stück mit *C* als Finalis irgendwo in einer der beteiligten Stimmen ein ♭ vor *e* zu finden ist, *c* nicht *ut* sein kann, die Harmonie der Finalis daher nicht als Dur, sondern als Moll gemeint ist. Desgleichen besagt, wo *D* Finalis ist, ein irgendwo vereinzelt eingezeichnetes ♯ vor *f* außerhalb einer Kadenz zu *g*, daß *D* nicht *re* sein kann; es ist damit also *D* als *ut* bestimmt d. h. *D*dur als Haupttonart gegeben. Falsch ist auch die Annahme, daß dem Stile des 14.—15. Jahrhunderts verminderte Schritte fremd gewesen wären; dieselben sind nicht verboten, und Fälle, wo ♭ in der Vorzeichnung steht, aber ein *f* ausdrücklich mit ♯ auftritt, beweisen, daß der verminderte Quartschritt *b*—*fis* auch damals schon beliebt war. Im ganzen tut man gut, den Unterschied des Harmoniegefühls des 14.—15. Jahrhunderts gegenüber unserem heutigen als möglichst klein anzunehmen.

Verminderte Stimmschritte.

§ 27. Erste Entwickelung der kanonischen Künste. Man hat mit Unrecht angenommen, daß künstliche Kanons durch die niederländischen Komponisten des 15.—16. Jahrhunderts zuerst gepflegt worden seien. Der englische Sommerkanon von 1240 beweist, daß Kanons viel älter sind. Doch mögen gelungene Kanons solcher Art vor 1300 wohl Raritäten gewesen sein. Seit 1300 aber finden wir bei den Florentinern die systematische Pflege der Kanonkunst in der Form der Caccia durch eine große Zahl von Kompositionen belegt. Alle Caccias sind zweistimmige Kanons im Einklang (oder vielleicht auch in der Oktave) mit ziemlich spätem Eintritt der imitierenden Stimme (nach acht und mehr Takten), so daß die Melodieerfindung durch den Zwang der Imitation kaum nennenswert behindert wird. Aber auch Kanons in viel kürzeren Abständen kommen wenigstens seit 1400 in großer Zahl vor, und auch andere Formen der Doppelverwendung derselben Notierung zur Gewinnung einer weiteren, nicht besonders notierten Stimme sind bereits vor 1400 nichts Seltenes. Schon seit Machault, wenn nicht noch früher, kommt auch der Krebskanon auf, bei dem durch Rückwärtslesen des Diskant eine dritte Stimme gewonnen wird, desgleichen tauchen Spiegelkanons (Umkehrungskanons) und auch Proportionskanons auf, in denen die fehlende Stimme durch Ablesen in längeren

Der Kanon seit 1300 (Caccia).

Umkehrungskanons usw. um 1400.

Werten sich ergibt. Auch die Spielereien, welche einen Tenor von nur kurzer Ausdehnung mehrfach zu benutzen vorschreiben, z. B. einmal wie er dasteht, einmal rückwärts, einmal umgekehrt und von anderer Stufe aus u. s. f. kommen bereits in der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts in Gang, ehe die Niederländer anfangen, eine Rolle in der Musikgeschichte zu spielen. Doch haben allerdings die Niederländer seit dem Ende des 15. Jahrhunderts diese Künste weiter gesteigert bis zur Entwickelung eines vollständigen vierstimmigen Satzes aus einer einzigen notierten Stimme durch Ablesen mit anderer Mensur und in anderen Tonlagen und auch durch Steigerung der Zahl der imitierenden Stimmen (Okeghem bis zu 36 Stimmen in neunfachem Kanon). Man hat aber sehr mit Unrecht diesen Renommierstücken der kompositorischen Technik einen besonders hohen Wert beigemessen; dieselben sind immer nur auch in ihrer Zeit auffallende Einzelleistungen gewesen und spielen für die eigentliche Entwickelung der Kunst durchaus eine nebensächliche untergeordnete Rolle, schon darum, weil die Erschwerung der Bedingungen des Satzes durch solche selbstgewählte Einschränkungen (Obblighi) den freien Flug der Phantasie natürlich sehr stark hemmt. Nur sehr wenige Kanons auch der besten Meister stehen auch nur annähernd auf der gleichen Stufe wie frei erfundene Sätze.

Tenöre zu mehrfacher Verwendung.

Steigerung der Kanonkünste.

§ 28. **Die Durchführung des neuen Stils auch in der Kirchenmusik. Dunstaple, Dufay und ihre Zeitgenossen.** Zwar haben schon die ersten Florentiner Madrigalisten auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik den neuen Stil angewandt und schon Giovanni da Cascia hat damit den Anfang gemacht. Doch steht ihre Kirchenmusik an Kunstwert nicht unerheblich hinter ihrer weltlichen Liedkomposition zurück, was ja im Hinblick auf die zweifellos weltliche Herkunft des neuen Stils nicht wundernehmen kann. Doch ist immerhin auch für die Kirchenmusik zu betonen, daß den Florentinern der entscheidende Schritt zur Emanzipation von den Choralmelodien zu danken ist, die erstmalige Inangriffnahme durchaus neuer frei erfundenen mehrstimmigen Kompositionen der liturgischen Texte. Eine 1907 in Warschau von Heinrich von Opienski entdeckte Handschrift aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts, welche auch Kompositionen von Ciconia und Zacharias enthält, belegt mit dreistimmigen Messensätzen des polnischen Komponisten Radom mit schwarzroter Vollnotierung im reinen Stile der

Emanzipation vom Choral.

florentinisch-französischen Liedkomposition deren frühe Ausbreitung auch nach dem Osten. Zu einer reicheren Entfaltung gelangte aber die kirchliche Komposition in dem neuen Stile erst auf dem Umwege über das dem weltlichen Kunstliede nachgebildete paraphrasierte Kirchenlied. Ausgehend von freien Ausschmückungen der überlieferten Choralmelodien, die nicht in ihrer Totalität, sondern nur zur Gewinnung charakteristisch heraustretender Motive benutzt wurden, gewann der Engländer John Dunstaple (geb. um 1370, gest. 24. Dez. 1453 in London), der schnell Nachfolge fand, eine sichere Basis für die Entwickelung eines neuen Stils der Kirchenmusik. Einen bedeutenden Abstand gegenüber den ersten Versuchen der Florentiner bedingt natürlich schon das seit denselben verstrichene Jahrhundert, in welchem der geläuterte kontrapunktische Stil sich bereits zu einer zielbewußten Führung der Harmonie durchgerungen hat. Doch bringen Dunstaple und seine Zeitgenossen und vermutlich seine Schüler Lionel Power und John Benet wertvolles neue Eigene, besonders in der Melodieerfindung, das sich deutlich von dem Stile der weltlichen Lieder unterscheidet und dem neuen Kirchenstile eine besondere würdige Signatur aufprägt. Es ist zu beachten, daß diese in einem starken Hervortreten pentatonischer Elemente beruht, was in der schottischen Herkunft Dunstaples seine Erklärung finden mag, aber zweifellos darum zu einer schnellen Verbreitung des neuen Kirchenstils führte, weil derselbe darin verwandte Züge mit der alten gregorianischen Melodik zeigte. Das merkliche Heraustreten von Hauptmotiven, welche sich der Halbtonschritte enthalten, verleiht in der Tat der Melodik Dunstaples und seiner Nachfolger einen eigenartigen Charakter feierlicher Einfachheit, während das reiche Figurenwerk der instrumentalen Zwischenspiele und Nachspiele dem gegenüber einen um so wirksameren Schmuck bedeutet. Bei weitem die Mehrzahl der nachweisbaren Kompositionen Dunstaples sind Hymnen, Marienantiphonen und Cantica, also Gesänge mit gemessenen Texten (in Versen) oder doch solchen von einer der Versbildung nahe stehenden einfachen Struktur, so daß man berechtigt ist, zu sagen, daß den Schwerpunkt seiner Kunst das geistliche Lied bildet; die liedartige Ausgestaltung im Detail ist auffallend und geht in einem Falle bis zu pedantisch durchgeführter Parallelisierung von größeren Abschnitten. Da nur zwei weltliche Chansons Dunstaples bekannt sind, die sich auch in

Dunstaple. Lionel Power. John Benet. Das geistl. Lied.

nichts über solche der französischen Komponisten um 1400 erheben, so ist das Zeugnis der zeitgenössischen Schriftsteller, daß die englische Schule, deren Haupt Dunstaple bildete, auf dem Kontinent das größte Aufsehen machte und schnell allgemeine Nachfolger fand, zunächst durch Gilles Binchois (gest. 1460) und Guillaume Dufay (gest. 1474), dahin zu verstehen, daß die Schule machende Bedeutung Dunstaples auf dem Gebiete der Kirchenmusik zu suchen ist. Wenn auch von Binchois und Dufay mehr weltliche als geistliche Kompositionen erhalten sind, so sind doch allein von Dufay auch 36 geistliche Lieder und 8 ganze sechsteilige Messen und dazu noch 20 Messensätze auf uns gekommen und auch von Binchois eine Anzahl geistlicher Kompositionen erhalten. Beide traten übrigens erst später in den Priesterstand, Binchois war sogar in jungen Jahren Soldat. Auch Johannes Brasart und Johannes de Sarto (Dussart) gehören zu den ersten Nachfolgern Dunstaples auf dem Gebiete des geistlichen Liedes. Alle vier sind aber Niederländer und es beginnt nun die Zeit, wo die Niederländer für längere Zeit den Italienern den Rang ablaufen. Ganz besonders gelangt Cambrai um die Mitte des 15. Jahrhunderts zu außerordentlichem Rufe als Bildungsstätte hervorragender Kirchensänger und Komponisten. Aus Cambrai wird bereits 1425 Nicolaus Grenon als Lehrmeister der Sängerknaben der päpstlichen Kapelle nach Rom berufen und nimmt mit sich eine Anzahl junger Sänger. Aus der päpstlichen Kapelle aber erstehen im 15. und 16. Jahrhundert eine nach mehreren Dutzenden zählende Menge der bedeutendsten Komponisten der Zeit. Neben Cambrai und Rom treten als Zentren der Sänger- und Komponistenausbildung die französische (Pariser) und die burgundische Hofkapelle in den Vordergrund. In Rom wirkte auch Dufay als Kapellsänger längere Zeit, der sein Leben in Cambrai beschloß, in Burgund Binchois und Anton Busnois (gest. 1492), der bereits zur nächsten Epoche überleitet. Es ist sehr merkwürdig, in welchem Maße in dieser ganzen Zeit (bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinaus) die Kapellsänger die Hauptkomponisten sind und zwar nicht nur auf dem Gebiete der Kirchenmusik, sondern ebenso auf dem des weltlichen Liedes.

Binchois. Dufay. Brasart. Dussart. Niederländer. Schule von Cambrai. Grenon. Busnois.

Kompositionen ganzer Messen.

Seit Dufay wird die vorher nur ganz vereinzelt nachweisbare Komposition der Teile des Ordinarium missae (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus) als eines einheitlichen Ganzen, als solches charakterisiert durch Festhaltung der Tonart und der Haupt-

motive, etwas Selbstverständliches; auch erweitern sich nun die Formen der Cantica und Motetten. Aber es ist wohl zu beachten, daß bis über die Mitte des 15. Jahrhunderts hinaus der begleitete Vokalstil auch in der Kirchenmusik durchaus vorherrscht und der a cappella-Stil, die rein vokale Ausführung aller Stimmen der mehrstimmigen Kompositionen nur in den allereinfachsten Formen des Satzes Note gegen Note für Hymnen und andere schlichten Lobgesänge (Laudi) existiert. Zwar fehlt es nicht an Gesängen, weltlichen wie geistlichen, für zwei, drei und auch vier Stimmen (die Vierstimmigkeit verdrängt seit Dufay allmählich die Dreistimmigkeit; aber dieselben sind stets durchsetzt mit instrumentalen Teilen und haben auch oft zu Anfang längere rein instrumentale Vorspiele. Auch auf dem Gebiete der weltlichen Komposition ist zwar der a cappella-Satz auch im 14.—15. Jahrhundert niemals ganz abgestorben, sondern hat in der Form einfacher volksmäßigen Tanzlieder weiter bestanden, wie sie gegen Ende des 15. Jahrhunderts in den sogenannten Frottole wieder in größerer Zahl nachweisbar werden; aber in der höheren Kunstmusik herrscht durchaus der begleitete Vokalstil bis zum Aufkommen des Prinzips der durchgeführten Imitation seit Okeghem. Es ist wichtig, zu bemerken, daß nicht nur bei Dufay und Binchois, sondern schon viel früher bei Baude Cordier uud andern um 1400 imitierende Einsätze der Stimmen in den weltlichen Chansons durchaus nichts Seltenes sind, daß dieselben aber nicht den vokalen, sondern den instrumentalen Teilen angehören. Wo bei Dunstaple, Dufay und anderen Zeitgenossen Singstimmen nacheinander dieselben Textworte bringen, geschieht dies niemals mit Einkleidung derselben Worte in dieselben musikalischen Motive. Dieses uns heute so natürlich dünkende Prinzip wurde erst durch Jean Okeghem aufgebracht und bedeutet dessen unvergänglichen Ruhmestitel.

Schlichter a cappella-Stil.

Imitationen.

§ 29. **Das begleitete Kunstlied in Spanien.** Zu den Ländern, über welche sich die neue Florentiner Kunst des 14. Jahrhunderts früh verbreitete, gehört in erster Linie auch Spanien. Zwar kennen wir bis jetzt nur eine einzige große Sammelhandschrift aus der Zeit um 1500, welche mehr als 450 mehrstimmige Lieder der Nachwelt aufbewahrt hat (Cancionero musical, 1891 herausgegeben von Fr. Asenjo Barbieri); aber die in derselben vertretenen Komponisten reichen mindestens bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts zurück. Die Sammlung ist wahrschein-

Cancionero musical.

Juan dell'Encina. lich durch den Dichterkomponisten Juan dell' Encina (1469—1537) veranlaßt, von dem sie 68 Kompositionen enthält, aber auch der Marquis von Santillana, Lopez de Mendoza (1398—1458) ist in ihr vertreten. Von den sonstigen Komponisten der Sammlung (die sehr viele anonyme, wahrscheinlich ältere Gesänge enthält) seien hervorgehoben Francisco de la Torre um 1449 (15 Kompositionen), Francisco Peñalosa 1470—1535 (10), Juan Ponce (12), Millan (23), Alonzo de Mondejar (23), Escobar (18), Gabriel (19), Jacobus de Milarte (6), Juan Urrede (3), Johannes de Cornago um 1460 (2), Madrid, Lagarto, Badajoz (8), Aldomar, Rodrigo de Brihuega um 1467 (2). Die Kompositionen der Sammlung gehören großenteils dem begleiteten Liedstile an, doch finden sich auch viele, besonders geistliche, Note gegen Note gesetzte Villancicos a cappella darunter und einzelne zeigen auch bereits die gegen Ende des 15. Jahrhunderts entwickelte imitierte Satzweise. Die Kompositionen stehen durchaus auf der gleichen Höhe mit den italienischen und französischen der Zeit und verdienen in hohem Grade allgemeine Beachtung. Die Formen, sowohl die musikalischen als die der Texte sind identisch mit denen der italienischen Balladen, so daß auch in dieser Hinsicht der Konnex mit der italienischen Kunst unverkennbar ist.

Lopez de Mendoza.

Spanische Balladenmeister.

Geistliche Villancicos.

§ 30. Die deutschen Komponisten des 15. Jahrhunderts. Verhältnismäßig spät treten deutsche Namen auf dem Gebiete der Kunstmusik in den Vordergrund. Allerdings ist nicht zu vergessen, daß die Scheidung zwischen Deutschen und Niederländern deutscher Zunge eine willkürliche ist und daß geborene Niederländer mit deutschen Namen, die deutsche oder niederländische Texte komponiert haben, unbedingt zu den deutschen Komponisten zu zählen sind. Aber auch solche tauchen erst im 15. Jahrhundert auf. Eine größere Zahl von Kompositionen deutscher Komponisten hat wahrscheinlich die 1870 bei dem Bombardement von Straßburg vernichtete Handschrift aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts enthalten (H. Heßmann von Straßburg, Zeltenpferd, Heinrich von Freiburg). In italienischen und französischen Handschriften kommen die Namen Heinricus, Driffelde, Ludwig Krafft, Walter Frey vor. Die mehrstimmigen Kompositionen des Mönchs von Salzburg (in Spörls Liederbuch), Oswalds von Wolkenstein (1377—1445) und des Locheimer Liederbuchs (1452) sind mit denen der Italiener und Franzosen nicht zu vergleichen. Auch Konrad Paumann (gest. 1473) ist als Kom-

Deutsche und Niederländer.

ponist nicht hervorragend. Erst mit Adam von Fulda, der sich als Zeitgenosse des schon 1492 gestorbenen Anton Busnois bezeichnet, aber erst 1490 sein musiktheoretisches Werk beendete, tritt uns ein bedeutender deutscher Komponist entgegen. Zwei eng zusammengehörige handschriftliche Sammlungen von Kompositionen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Berlin (Cod. Z. 21) und Leipzig (Cod. 1491) enthalten außer Werken Adams von Fulda auch solche von Alexander Agricola (gest. 1506), Johannes Aulen, Verbener, Heinrich Isaak (gest. 1507), Heinrich Finck (gest. 1527), Paul Hofhaimer (gest. 1537), Thomas Stoltzer (gest. 1526), Paulus von Rhoda, Konrad Rupsch (gest. 1537), Johann Beham, M. Rener, Michel Volkmar, Jo. Jacobit, Gerstenhans (von denen auch Aulen und Verbener, nach ihrem Stile zu urteilen, wahrscheinlich Deutsche sind), sowie viele anonyme Kompositionen und von Franzosen nur die Namen Busnois, V. Florigal und Ranlequin de Mol. Der Stil dieser deutschen Komponisten zeigt eigenartige Merkmale, nämlich Neigung zu harmonischer Vollstimmigkeit und Vorliebe für Cantus firmi in gleichen Noten, die oft in der Diskantstimme liegen. Das starke Vorwiegen von Hymnen und Cantica weist wohl auf einen starken Einfluß der Schule Dunstaples hin, doch sind die Kirchenliedbearbeitungen wesentlich einfacher als die Dunstaples und sehen vielfach so aus, als ob sie überhaupt nicht zum Singen bestimmt, sondern als Orgelsätze gemeint wären. Manche der Tonsätze dieser Sammlungen zeigen schon die Anwendung des imitierenden Stils der folgenden Periode, die Mehrzahl (besonders auch die anonymen) stehen jedoch auf dem Boden der Kunst vor Okeghem, lassen aber ahnen, zu welcher Bedeutung das deutsche Musikingenium zu gelangen berufen ist.

Adam von Fulda.
Alex. Agricola.
Johannes Aulen.
Verbener.
Heinrich Isaak.
Heinrich Finck.
Paul Hofhaimer.
Thom. Stoltzer.
Orgelsätze über Choralmelodien.

Die ersten Aufschlüsse über die Florentiner Trecentisten brachten: Johannes Wolf, »Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts« (Internationale Musikgesellschaft, Sammelb. III. 4, 1902) und Friedrich Ludwig, »Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts« (das. IV. 1, 1902); ausführlichere Nachweise und Belege Joh. Wolf, »Geschichte der Mensuralnotation von 1260—1450« (3 Teile 1904, mit 78 Kompositionen in Originalnotierung und Übertragung) und »Handbuch der Notenschriftkunde« (1. Bd. 1913). Vgl. dazu wie für die ganze Epoche Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II. Bd., 1. Teil »Das Zeitalter der Renaissance«, ferner: Oxford-History of Music Bd. II H. E. Wooldridge 1905), Fr. X. Haberl, »Bausteine zur Musikgeschichte I, (Wilhelm Dufay« (1885), John Stainer, »Dufay and his contemporaries« (1898, mit 50 mehrstimmigen Gesängen), desselben Early Bodleian music (I. Bd. Phototypen, II. Bd. Übertragungen, 1902), Fr. As. Barbieri, Cancionero musical de los siglos XV y XVI (1890, 460 mehrstimmige Lieder), Denkmäler der Tonkunst

Literatur zum IV. Kapitel.

in Österreich VII., XI. 1 u. XIX. 1. Ausgewählte geistliche Tonsätze und sämtliche weltliche Chansons aus den sechs Trienter Codices des 15. Jahrh., herausgeg. von Guido Adler (1900, 1904, 1912 u. 1921), dieselben Denkmäler XIV, 2 (1907) Weltliche Kompositionen von Heinrich Isaak, herausgeg. von Joh. Wolf; Walter Niemann, 16 Kompositionen von Adam von Fulda (Kirchenmusikal. Jahrbuch 1902), Cecie Stainer, »Dunstaple« (Intern. M. G. Sammelb. II. 1. 1900), Victor Lederer, Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst (I. Bd. 1906), L'arte musicale in Italia (Denkmäler der Tonkunst in Italien, herausgeg. von L. Torchi, Vokalmusik a. d. 14.-16. Jahrh., Bd. I-VIII), Joh. Wolf, Die Musiklehre des Johannes de Grocheo (Intern. M. G. Sammelb. I. 1, 1899), R. Hirschfeld »Johannes de Muris« (1884), H. Riemann, »Hausmusik aus alter Zeit« (Gesänge, mit Instrumenten a. d. 14.—15. Jahrh. 1906ff.). Dazu die theoretischen Schriften von Marchettus von Padua, den beiden Johannes de Muris, Philipp de Vitry, Johannes Tinctoris usw. in den Gerbertschen und Coussemakerschen Scriptores.

V. Kapitel.

Der durchimitierende Vokalstil (die a cappella-Polyphonie).

§ 31. Jean d'Okeghem und seine Schule. In weit höherem Maße als Dunstaple und Dufay muß Okeghem als epochemachender Meister angesehen werden, da er, ähnlich wie zu Anfang des 14. Jahrhunderts Giovanni da Cascia, ein neues Stilprinzip aufbrachte, wodurch die gesamte Literatur der vorausgehenden Epoche schnell der Vergessenheit anheim fiel. Die Umwandlung, welche durch das neue Prinzip das gesamte Musikschaffen erfuhr, brachte den durch die Florentiner Ars nova verdrängten rein vokalen mehrstimmigen Satz wieder zu Ehren und das Zusammenwirken von Singstimmen mit Instrumenten hörte entweder ganz auf, oder nahm doch ganz andere Formen an. Das von Okeghem anscheinend erst in den letzten Dezennien seines Lebens aufgestellte Prinzip ist kein geringeres als das für alle Folgezeit hohe Bedeutung erlangende der gleichen musikalischen Einkleidung derselben Worte bei nicht gleichzeitigem, sondern sukzessivem Vortrage durch die Stimmen. Der Eintritt neuer Stimmen mit denselben durch die Worte gezeugten Motiven dient nicht nur der Verdeutlichung, dem Erkennen derselben Worte trotz ihrer zeitlichen Verschiebung, sondern gibt zugleich der kontrapunktischen Gestaltung den ästhetisch sehr hoch anzuschlagenden Schein der Notwendigkeit. Von der streng durch-

Ästhetische Bedeutung der Durchimitation.

geführten Nachahmung einer Stimme durch die andere oder die anderen, wie sie der Kanon längst geläufig gemacht hatte, unterscheidet sich die Durchimitation der neuen Art sehr scharf durch die Beschränkung der strengen Nachahmung auf die Anfangsworte neuer Textteile und ihre Wiederaufnahme für wichtige Worte im Verlaufe; auch ist die Nachahmung in keiner Weise an bestimmte Abstände gebunden, sondern erfolgt bald in Oktav-, Quinten- oder Quartenabstand, bald auch in Sekund- oder Terzenabstand, je nachdem sie sich der natürlichen Entwickelung des Satzes am bequemsten darbieten, und wird nach Belieben zeitweilig ganz aufgegeben, so besonders bei allen Schlußbildungen. Nur für die Anfänge der Sätze wird sogleich die Einführung der vier Stimmen in ihren natürlichen Abständen allgemein üblich, Tenor und Diskant, desgleichen Alt und Baß in Oktavabstand, das eine Stimmenpaar gewöhnlich mit der Finalis, das andere mit deren Quinte einsetzend, so daß mit dem Aufkommen des neuen Prinzips sogleich auch der Ausgangspunkt für die spätere Fugenform gegeben ist. Schon Okeghems Zeitgenosse, Bartolomeo Ramis, betont aber, daß bei solcher Imitation (die er bereits Fuga nennt, wie man vorher den Kanon nannte) die Strenge der Nachahmung sofort aufgegeben wird, sobald Schwierigkeiten für den Satz eintreten. Es ist gewiß begreiflich, daß dieses neue Gestaltungsprinzip das außerordentlichste Aufsehen machte und sofort überall in Aufnahme kam, und zwar zuerst für die Kirchenmusik, während für das weltliche Lied zunächst der begleitete Stil noch daneben in Gebrauch blieb (bis etwa 1530). Es ist auch sehr begreiflich, daß die neue Möglichkeit, mehrere gleichzeitig singenden Stimmen fortgesetzt im Vortrage derselben Textworte zu verfolgen, zu einer Vokalisierung des ganzen Tonsatzes zurückführte, d. h. daß das neue Prinzip sich zum a cappella-Stil auswuchs. Begünstigt wurde eine derartige Entwickelung durch die damalige hohe Blüte der Sängerkapellen, von deren Mitgliedern, wie bemerkt, ein großer Teil selbst Komponisten waren. Es ist aber weiter wohl zu beachten, daß zugunsten der Durchführung der Imitationen keineswegs das reich entwickelte figurative Wesen des älteren Satzes aufgegeben wurde, vielmehr das in der vorausgehenden Epoche für Instrumente bestimmte Figurenwerk nunmehr in den Vokalsatz überging. Darin liegt zugleich die Erklärung dafür, warum in der nächsten Folgezeit eine eigentliche Instrumentalmusik gar nicht existiert. Denn der Vokalsatz war

Anfänge der Fugenform.

Vokalisierung d. polyphonen Satzes.

Instrumentale Figuren im Vokalsatz.

durch diese Aufnahme instrumentalen Figurenwerks in den Gang aller Stimmen in so hohem Grade auch ein für Instrumente geeigneter, daß nunmehr die Zeit einsetzt, wo dieselben Werke entweder gesungen oder gespielt wurden (wie bald nach 1500 die Titel der Werke ausdrücklich besagen). Bei nicht wenigen Komponisten wie z. B. den obengenannten deutschen Heinrich Isaak und Heinrich Finck, ist deutlich zu erkennen, daß sie in jungen Jahren noch im alten Stil schrieben, später aber den Fortschritt zu der neuen Gestaltungsweise machten; das gilt auch für Jakob Obrecht (gest. 1505) und wohl noch für manche andere, in deren Schaffenszeit die Reform fällt. Im übrigen bringt der Schluß des 15. Jahrhunderts keine Neuerungen, sondern begnügt sich mit der gründlichen Assimilierung des neuen Prinzips. Eine unabsehbare Reihe bedeutender Meister des Tonsatzes ersteht nun in Loyset Compère, Josquin de Prés, Pierre de la Rue, Anton Brumel, Jean Ghiselin (Verbonnet), Anton de Fevin und Robert de Fevin, Jean Mouton usw. (vgl. die Tabelle zum V. Kapitel). Eine wahre Hochflut von Messen- und Motettenkompositionen, überwiegend für vier, doch gelegentlich schon für mehr Stimmen, ergießt sich über die musikalische Welt, zumal seit 1501, wo Ottaviano dei Petrucci in Venedig den Anfang machte mit dem Druck von Mensuralmusik (der Druck von Missalien mit Choralnoten hatte bereits 1476 in Rom durch Ulrich Han aus Ingolstadt seinen Anfang genommen). In wenigen Jahrzehnten entstanden nun große Druck- und Verlagsfirmen in Menge, besonders nachdem 1525 Pierre Haultin in Paris das umständliche Doppeldruckverfahren Petruccis durch die Erfindung zweckmäßigerer Typen überflüssig gemacht hatte (Attaignant in Paris, Tilman Susato in Antwerpen, Gardano nnd Scotto in Venedig, Formschneider und Petrejus in Nürnberg usw.). Die damit in ganz anderem Maße als vorher gegebene Gelegenheit, die Werke der über ganz Europa verstreut wirkenden Meister kennen zu lernen, spornte die Produktion außerordentlich an und führte zu einem wahrhaft internationalen Aufschwunge der Kompositionstechnik. Wenn auch streng durchgeführte Kanons gerade durch die sich viel fruchtbarer erweisenden freien Formen der Imitation zurückgedrängt wurden (doch haben wir sogar einige in allen Sätzen streng kanonisch gearbeitete Messen von Pierre de la Rue, Anton Brumel usw.), so wird dagegen das Arbeiten größerer Werke über einen gegebenen Tenor immer mehr gebräuchlich,

Identität der vokalen u. instrumentalen Literatur um 1500.

Obrecht.

Die Schule Okeghems.

Notendruck.

Musikdrucker u. Verleger.

Steigerung der Produktion.

Obligate Tenöre.

was in gewissem Sinne eine Rückkehr zu den Gewohnheiten der Pariser Ars antiqua des 13. Jahrhunderts bedeutet. Dieser Tenor, der meist in Noten erheblicher Länge einhergeht, ist für den Komponisten freilich keine drückende Fessel mehr; die gewaltig gesteigerte Satztechnik der Meister dieser Zeit bewältigt die dadurch bedingten Probleme spielend. Jene vielbewunderten durch besondere Vorschriften (*canones*, daher der Name Kanon für rätselhaft notierte Stücke aller Art) angedeuteten mehrfachen Verwendungen eines kurzen Tenor als Einschlagfaden für das Stimmengewebe ganzer Messen bedeuten für den Komponisten keinerlei weitere Erschwerung der Arbeit als ein ganz schlicht notierter Tenor; Probleme stellen sie höchstens den Sängern, wenn dieselben wirklich nach Maßgabe des Kanon dieselben Notierung bald vorwärts, bald rückwärts, bald umgekehrt, bald in längeren, bald in kürzeren Werten lesen; doch druckte man schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts statt dessen gleich »Resolutiones« (Auflösungen) der Stimmen, welche den Sängern diese Arbeit abnahmen. Nur dem Laien konnte dergleichen als Beweis einer besonderen Kunst des Komponisten erscheinen. Das eigentliche musikalische Leben pulsiert aber in solchen Werken mit obligatem Tenor nicht in diesem, sondern in den anderen frei erfundenen Stimmen. Diese übernommenen Tenöre sind es, nach denen die Messen und Motetten dieser Zeit besondere Zusatznamen tragen wie z. B. »super L'homme armé«, »super Ave Regina coelorum«, »super O rosa bella«, »super Ecce ancilla Domini« u. s. f., je nachdem ein weltliches Lied, eine Antiphone, ein Hymnus oder irgend eine Melodie des Chorals zugrunde gelegt ist; auch die Wahl einer beliebigen obstinaten Tonfolge, wie z. B. des stufenweisen Aufsteigens im Hexachord »*ut re mi fa sol la*«, kommt als Tenor vor (»super voces musicales«). Um 1500 ist für Messen ein solcher festgelegter Tenor so allgemein üblich, daß man Messen, denen er fehlt, als »Missa sine nomine« bezeichnete. Motetten mit solchen obligaten Tenören sind dagegen Ausnahmen. Für die rückschauende Betrachtung erscheinen heute die ohne solches Programm der kompositorischen Arbeit ganz frei geschaffenen Werke durchschnittlich wertvoller. Der bis auf Dufay zurückgehende Gebrauch, die zu einer Messe zusammengehörigen Sätze auch mit demselben eventuell leicht umgestalteten Kopfmotive beginnen zu lassen, erklärt sich wohl am einfachsten daraus, daß bei der Verwendung in der Liturgie diese Sätze durch andere Gesänge, teils gregorianische Choräle,

'Resolutio.'

Namen der Messen.

Kopfmotiv der Messe.

teils Motetten getrennt waren, das Zurückgreifen auf den gleichen Anfang daher ein ideelles Band bildete, daß sie trotz solcher Trennung erkennbar zusammenschloß.

§ 32. Die Übertragung der Durchimitation auf das weltliche Lied. Das neue Madrigal. Wie schon bemerkt, ist der durchimitierende Stil zuerst für die Kirchenkomposition radikal durchgeführt worden, findet zwar allmählich auch Eingang in das weltliche Lied, führt aber da nicht so schnell zur Verdrängung der Instrumente und ihrer obligaten Teilnahme am Satz. Doch bahnen schon die deutschen Lieder Heinrich Isaaks und Heinrich Fincks auch hier den Umschwung an, d. h. man erkennt deutlich, daß in vielen Fällen alle Stimmen wenigstens zum Teil vokal sind, in einzelnen Fällen sogar wohl ganz vokal. Auch bei Compère und Josquin ist in den Chansons der allmähliche Übergang zum a cappella-Stile erkennbar, doch nicht so stark wie bei den deutschen Liederkomponisten, was vielleicht darin seinen Grund hat, daß in Deutschland das kunstvoll begleitete Sololied überhaupt nicht so in Aufnahme gewesen ist als in Frankreich und daher die Übertragung des neuen Stils nicht auf dieses, sondern vielmehr auf die schlichte Setzweise Note gegen Note erfolgte, welche z. B. die mehrstimmigen Sätze des Lochamer Liederbuches zeigen. Etwas Ähnliches ist ja an den italienischen Frottolen um 1500 nachweisbar, wo auch in gar manchem Stück der imitierende Stil zunächst als leichte Belebung des Satzes Note gegen Note keimt, desgleichen in manchen der Lieder des spanischen Cancionero (vgl. § 29). Da überall der einfache Satz Note gegen Note weiter bestanden hat, so ist eine solche doppelte Wurzel für den a cappella-Stil der weltlichen Lieder eigentlich selbstverständlich. Die doppelte Wurzel erklärt aber auch, warum bis nach 1500 Kompositionen sehr häufig werden, in welchen der Satz Note gegen Note auffällig mit den kunstvoll imitierenden wechselt und zwar zunächst in den in Frankreich aufkommenden neuen Chansons der Jannequin, Sermisy, Courtois, Crecquillon usw. Diese neue französische Chanson hat mit den Balladen und Rondeaux des 15. Jahrhunderts, wie wir sie noch bei Josquin finden, wenig mehr gemein. An Stelle des konventionellen chevaleresken Tons dieser älteren Chansons bringt die Chanson der Zeit Franz I. in Menge in Musik gesetzte laszive Anekdötchen, die nicht selten geistvoll pointiert sind, allerdings untermischt mit hübschen Frühlingsliedern und mit sentimentalen

Imitatorische Durchbildung des schlichten a cappella-Liedes.

Wechsel v. Imitation und Satz Note gegen Note.

Chanson der Schule Jannequins.

Liebesklagen, die aber nicht mehr in der alten Form mit ihrem komplizierten Reimgefüge auftreten, sondern in flotten leicht hingeworfenen Versen und kurzen Strophen. Im allgemeinen ist für dieselben die Herkunft aus populären Tanzliedern unverkennbar. Mit dem begleiteten Kunstliede haben sie nichts zu tun, sondern sind durchaus a cappella, mischen aber Note gegen Note gesetzte Teile mit imitierenden. Möglicherweise haben die norditalienischen Frottolen mit den Anstoß zur Entstehung der neuen Gattung gegeben, da bei ihnen ähnliche Züge früh nachweisbar sind. Gleichzeitig mit dieser überwiegend lasziven Liedliteratur tauchen aber auch größer angelegte a cappella-Chansons auf, welche inhaltlich an die alte Caccia der Florentiner anknüpfen, aber nicht kanonisch komponiert sind. Auch für sie ist seit 1525 Clement Jannequin der erste namhafte Vertreter mit seinen »Cris de Paris« (Pariser Straßenszene), seinen Jagdszenen (La chasse au cerf, La chasse au lièvre), Schlachtgemälden (La bataille, La guerre) und Waldszenerien und sonstigen Naturbildern (Le chant des oiseaux, L'alouette, Le chant du rossignol), welche in noch höherem Maße als die Chansons der anderen Gattung außergewöhnliche Anforderungen an die Zungenfertigkeit der Sänger stellen und ein vergnügliches Geplapper in die Vokalmusik bringen, für das sich nur bei einigen italienischen Frottolisten Vorbilder aufweisen lassen. Auch diese durchaus a cappella-gemeinte Literatur gelangt schnell zu allgemeiner Beliebtheit auch in rein instrumentaler Ausführung und bildet sogar direkt den Ausgangspunkt der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufkommenden Instrumentalkanzone, aus welcher die Sonate herauswächst.

Die tonmalerische große Chanson.

Parlando-Gesang.

Instrumentale Ausführung.

In starkem Gegensatze zu dieser lockeren neuen Kunstgattung tritt aber in Italien um dieselbe Zeit das auf die Poesie des 14. Jahrhunderts zurückgreifende neue Madrigal auf, das von dem des 14. Jahrhundert sich nicht sowohl textlich, als vielmehr musikalisch unterscheidet, da es nicht von Instrumenten begleitet sondern durchaus vokal ist, und zwar mit glänzender Durchführung des durchimitierenden Stils. Als Ausgangspunkt für den musikalischen Stil des neuen Madrigals mag das Strambotto gedient haben. Die Strambotti (Rispetti d'amore) sind textlich kontemplative Spruchgedichte von der Form der Ottaverime; musikalisch gehören sie zu den schönsten Blüten des begleiteten Vokalstils. Die Komposition hat nur die Ausdehnung für zwei Zeilen des Textes, aber mit langem Zwischenspiel nach der ersten und Nachspiel nach der zweiten

Das neue Madrigal.

Strambotto.

Zeile, muß also für das Gedicht viermal zur Anwendung kommen. Der Unterschied des neuen Madrigals, dessen Texte ebenfalls nur acht oder wenig mehr Zeilen haben, gegenüber dem Strambotto besteht zunächst darin, daß es durchkomponiert ist und daß der durchimitierende Stil mit Ausschluß der Instrumente zur Durchführung kommt. Vielleicht darf man sogar in dem Strambotto die direkte Fortsetzung des alten Madrigals erblicken, was abgesehen von kleinen Formunterschieden sehr wohl möglich ist. Jedenfalls bedeutet das Zurückgreifen auf den alten Namen Madrigal ein Besinnen auf den hohen Kunstwert jener Lieder des 14. Jahrhunderts, eine Reaktion gegen das überhandnehmende leichtfertige französische Wesen. Ob die ersten Komponisten von Madrigalen der neuen Art Italiener oder aber (in Italien lebende) Niederländer gewesen sind, ist bisher nicht bestimmt erwiesen. Doch steht unter denjenigen, welche für die erste Autorschaft in Frage kamen, neben Adrian Willaert, Philippe Verdelot und Jacques Arcadelt mit in erster Linie Costanzo Festa, dessen nicht als solches bezeichnetes Madrigal »Amor che mi consigli« 1531 in einer Frottolensammlung erschien, zwei Jahre vor der ersten Madrigaliensammlung. Der Streit um die Priorität ist ein müßiger, weil ja im imitierenden Stile gesetzte ernste deutsche Lieder von Heinrich Isaak und Heinrich Finck zweifellos schon dieselbe Gattung repräsentieren, wenn sie auch herkömmlicherweise nicht zu den Madrigalien gerechnet werden. Umgekehrt existieren aber seit Wiederaufkommen des Namens Madrigal Kompositionen in großer Zahl, die im Charakter den neuen französischen Chansons und den alten lustigen Tanzliedern so nahe stehen, daß man sie besser gar nicht zu den Madrigalen zählt sondern vielmehr zu den Villanellen und Villoten. Man versteht also unter Madrigal im 16. Jahrhundert besser das Kunstlied ernsten Stils und edler Haltung für Singstimmen ohne Instrumentalbegleitung mit Verwendung der Durchimitation, gleichviel, ob sein Text die Form eines Madrigals hat oder nicht, und stellt ihm gegenüber das den Satz Note gegen Note bevorzugende, wenn auch gelegentlich Imitationen einführende Lied mehr tanzartiger volksmäßiger Haltung, das unter den verschiedensten Namen auftritt (Frottola, Canzone nova, Canzonetta villanesca alla Napolitana, Villota [alla Veniziana, Padovana, Mantovana, Napolitana], Justiniana, Moresca, Greghesca [alla Grieca], Villanella, Balletto, Fa-la, Villancico, Gassenhäuerlein, Reuterliedlein, Jägerliedlein).

Ethisches Niveau.

Willaert. Verdelot. Arcadelt. Festa.

Tanzlieder.

§ 33. Die Anfänge der selbständigen Instrumentalmusik. Ricercar, Kanzone. Angesichts der kunstvollen Ausgestaltung der instrumentalen Elemente der Liedliteratur des 14. und 15. Jahrhunderts und auch der Kirchenmusik der Epoche Dunstaple-Dufay erscheint es sehr merkwürdig, daß eigentliche Instrumentalkompositionen erst aus verhältnismäßig später Zeit erhalten sind und gerade für diese Zeit des begleiteten Kunstliedes fast ganz fehlen. Da aber der Pariser Johannes de Muris ausdrücklich aussagt, daß für Instrumente besondere Arten der Notierung existierten, die instrumental begleiteten Lieder aber sich durchaus der gewöhnlichen Mensuralnotierung bedienen, so wird man die Hoffnung nicht aufgeben dürfen, daß doch noch Notierungen von Instrumentalkompositionen gefunden werden. Einige mit Mensuralnoten aufgezeichnete erhaltene vierstimmige Tänze aus dem 13.—14. Jahrhundert entsprechen durchaus nicht den Erwartungen, zu denen die instrumentalen Teile der Kunstlieder berechtigen. Dieselben sind zwar rhythmisch prägnant aber melodisch ohne stärkeren Reiz und mögen wohl ein Bild von der Beschaffenheit der Tanzlieder einfachster Art geben, wie sie im Volke in Schwang waren. Am frischesten wirkt ein im 3. Modus in der Manier der Zeit vor Garlandia notierter Tanz einer englischen Handschrift des 15. Jahrhunderts, der aber jedenfalls erheblich älter ist. Er hat vollständig den Charakter der späteren Gigue oder Courante; die ersten drei Teile steigern in wirksamer Weise den ersten Anfang, während der Rest gleich verläuft; die weiter folgenden Teile sind weniger schwungvoll und mehr klein gegliedert, so daß sie wie eine Art Trio wirken. Der erste Teil sieht so aus:

Instrumentaltänze.

1. Teil.

1 a. 2 a.

2. Teil. usw. 3. Teil. usw. 4. Teil. usw.

Von ganz ähnlicher Beschaffenheit sind die uns im 16. Jahrhundert in Menge in den Lautentabulaturen entgegentretenden Tänze der Drucke Petruccis (1508) und auch die textlosen mehrstimmigen Tänze in vier Einzelstimmen der Sammlungen Attaignants (1529) usw.; nur stehen da neben solchen Tänzen im Tripeltakt auch ebenso einfache langsamere im geraden Takt, Reigen (Padovanen, Pavanen), zu denen die lebhafteren Tänze im Tripeltakt (Saltarello, Gaillarde, Proportz, Tripla) den Nachtanz bilden, jene gegangen, diese gehüpft — ein Gegensatz, der in der Carole und Espringale (Estampida) sein Vorbild bis tief zurück ins Mittelalter hat. Alle diese Tänze haben aber eigentlich Text, und es fehlt jeder Beweis, daß die ohne Text überlieferten Tänze nicht doch auch eigentlich Tanzlieder waren, so daß sie eine selbständige Instrumentalmusik doch wohl nicht repräsentieren. Dagegen sind die Praeambulum (Priamel) oder Ricercar genannten kleinen Stückchen der Lauten- und Orgeltabulaturwerke um 1500 wirkliche freilich höchst belanglose Versuche selbständiger Instrumentalkomposition, während die sonstigen Stücke dieser Sammlungen Arrangements von Vokalsätzen sind. Gleich diese ersten Ricercari für Laute (bei Petrucci 1508) zeigen aber Ansätze zu einem motivisch imitierenden Gestalten und man muß deshalb annehmen, daß sie nicht nur dem Namen sondern auch dem Wesen nach die Keime der gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts bedeutsam hervortretenden dieselben Namen tragenden rein instrumentalen Kunstgattung sind. Aber auch die »Fantasia« genannten Lautenstücke seit 1536 (bei dem Spanier Luiz Milan und dem Deutschen Hans Newsidler) gehören in ebendieselbe Kategorie und sind sogar bereits kunstvoll durchgeführte lange Stücke, die den ersten Orgel-Ricercari von Girolamo Cavazzoni (1543), Jacques Buus (1547) und Adrian Willaert (1549) usw. kaum nachstehen. Auch die »Tientos« des spanischen Orgelmeisters Antonio de Cabezon (1510—1566) sind ebenso gearbeitete imitierende Instrumentalsätze. Das Ricercar (die Fantasia, das Tiento, auch der Name Capriccio kommt in gleichem Sinn auf) ist aber nichts anderes als eine rein instrumentale Nachbildung der durchimitierend gearbeiteten Motette, wie sie seit Okeghem sich entwickelte; wie bei der Motette, nachdem eine Textzeile mit imitierter Gestaltung wenigstens des Anfangs durch alle Stimmen gegangen ist, eine neue Textzeile neue Motive bringt, die ebenso durchgeführt werden, und ebenso weiter eine dritte, vierte usw., so treten auch im Ricercar

Priamel und Ricercar für Laute.

Fantasia für Laute.

Orgel-Ricercar.

Tiento.

Capriccio.

Ricercar als Nachbildung der Motette.

nach einmaligem (manchmal auch mehrmaligem) Durchlaufen des Anfangsmotivs durch alle Stimmen, immer neue Motive auf, die ebenso durchgeführt werden, so daß das ganze Ricercar eine Kette kleiner fugenartigen Teile bildet. Daß die eigentliche Ursache für dieses Auftreten immer neuer Motive hier fehlt, wo kein Text durch dasselbe zu verdeutlichen ist, kam den Urhebern der neuen Instrumentalform nicht zu Bewußtsein, wohl weil man sich durch den rein instrumentalen Vortrag ganzer polyphonen Gesangsstücke bereits seit längerer Zeit an diese Form gewöhnt hatte. Aber freilich macht sich das Fehlen eines Textes darin sehr empfindlich bemerkbar, daß die Erfindung nicht zu stärkeren Differenzierungen der Motive der einzelnen Teile angeregt wird und dieselben daher oft einander viel zu ähnlich ausfallen. Auch fehlt es in den Ricercari meist sehr an Pausen, welche das Eintreten neuer Motive wirksam vorbereiten. Obgleich vereinzelt schon früh Fälle vorkommen (Buus 1547, Orazio Vecchi 1600), daß der Komponist für ein langes Ricercar sich auf die Durchführung eines einzigen Motivs beschränkt, so hat es doch eines ganzen Jahrhunderts bedurft, um die Erkenntnis zum Durchbruch zu bringen, daß das Übergehen zu immer neuen Motiven hier einen Mangel an Einheit bedeutet, der im Vokalsatze durch die Einheitlichkeit des Gesamttextes aufgehoben wird. Die fernere Entwickelung des Ricercar drängte aber mehr und mehr auf Beschränkung der Zahl der nacheinander durchgeführten Themen hin und führte an Stelle anderer Themen die Umkehrung, Verlängerung und Verkürzung eines einzigen Themas als Mittel der Steigerung des Interesses ein.

Unmotivierter Themenwechsel.

Mangel an Pausen.

Ricercar ohne Themenwechsel.

Die nicht imitierenden Praeambula oder Praeludia der Orgel- und Lautentabulaturen sind die Vorläufer der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu Bedeutung gelangenden Orgel-Tokkata. Dieselben haben keine bestimmte Form, sondern sollen lediglich einem nachfolgenden Stücke als Vorbereitung, Vorspiel dienen, prüfen sozusagen die Stimmung des Instruments und bereiten für Gesangsstücke mit Laute den Sänger durch Einhören in die Tonart vor. Andere alte Namen für Stücke dieser Art sind: ‚Tastar le corde‘ (bei Dalza 1508 in Petruccis Sammlungen), ‚Intonazione‘ (bei Andrea Gabrieli und Giovanni Gabrieli 1593) und das spanische ‚Tañer‘ (schon bei Milan 1536). Der Name T o c c a t a wurde durch Claudio Merulo (1598) allgemein gebräuchlich für die aus volltönenden Akkordgriffen und rauschendem Passagenwerk gemischten

Orgel-Praeambulum (Praeludium).

Tastar le corde.

Intonazione.

Tañer.

Tokkata mit fugierten Teilen.

Virtuosenstücke der Organisten, die aber bei schnell wachsender Ausdehnung auch ricercarmäßig fugierte Teile aufnahmen. Der Name Praeludium verblieb dauernd einfacher gehaltenen Instrumentalstücken nicht imitierenden Stils; das Praeludium kommt besonders seit der Mitte des 17. Jahrhunderts für den ersten Satz der Suite zur Bedeutung.

Canzon da sonar (Nachahmung d. neuen französischen Chanson).

Wie das Ricercar durchaus eine instrumentale Nachbildung der Motette, so ist die Kanzone eine instrumentale Nachbildung der neuen französischen Chanson, wie sie Jannequin in Aufnahme brachte. Während aber die Ricercari von Anfang wirklich stets Originalkompositionen für Instrumente sind und erst spät ganz vereinzelt und mit uneigentlicher Anwendung des Namens Ricercari als freie Bearbeitungen von Madrigalen vorkommen (1571 bei Andrea Gabrieli), sind die ersten Canzoni alla francese sogar nur strenge Orgelbearbeitungen von französischen Chansons mit leichtem Aufputz durch Orgel-Koloraturen (Girolamo Cavazzoni 1543, Andrea Gabrieli 1571). Erst 1584 brachte Florentio Maschera originale Canzoni da sonar (und zwar in vier Stimmbüchern), und nun folgten schnell eine Menge anderer (schon 1588 ein Buch Canzoni di diversi) und um 1600 steht die Canzon da sonar alla francese in hoher Blüte. Der prinzipielle Unterschied zwischen Kanzone und Ricercar ist derselbe wie der zwischen Motette (oder auch Madrigal) und französischer Chanson der neuen übermütigen, geschwätzigen Gattung. Es ist bezeichnend für den skrupellosen Geist der Zeit, daß die Orgelbearbeitungen und instrumentalen Nachahmungen dieses leichtfertigen Genres besonders in der Orgelmusik aufkamen und dauernd sich hielten. Freilich läßt sich ja nicht leugnen, daß die neue Chanson der Instrumentalmusik wichtige ursprünglich durchaus instrumentale Elemente auf diesem Umwege wiederbrachte, und daß die Instrumentalmusik mit der Abstreifung der lasziven Texte dieses Genre sofort in eine andere Sphäre rückt. Eine unsittliche absolute Musik gibt es eben nicht. Der Zuwachs an lebensvollen, keck erfundenen Themen hob die Kanzone ganz bedeutend gegenüber dem Ricercar ab. Kanzonen sind also zunächst ganz allgemein Instrumentalstücke lebhafteren Charakters, wie sich auch weiter darin ausspricht, daß schon Andrea Gabrieli eine Fantasia allegra (d. h. ein Ricercar von mehr kanzonenartigem heiteren Charakter) und eine Canzon ariosa schrieb (eine Kanzone mehr getragener, ernsterer Art). Das sprung- und launen-

Cavazzoni. Andrea Gabrieli. Florentio Maschera.

Wesen der Kanzone.

hafte Wesen der französischen Chanson, der bunte Wechsel zwischen tanzartigen und Note gegen Note gesetzten Partien und imitierenden (aber schnell gemeinten) wird durch die Kanzonen-Komponisten um 1600 noch weiter durch häufigen Taktwechsel gesteigert, so daß die Kanzone zu einem ganz merkwürdigen Flickenwesen, zusammengestückt aus einer oft sehr großen Zahl im Charakter verschiedener Teilchen wird. Statt des Namens Canzon da sonar kommt allmählich der abgekürzte Sonata auf und beide bestehen längere Zeit völlig gleichbedeutend nebeneinander. Die älteste Geschichte der Sonate ist daher durchaus diejenige der Kanzone.

Zerstücktes Wesen.

Sonata.

Auf den ersten Blick erscheint es verwunderlich, daß die Lauten- und Orgelkompositionen im 16. Jahrhundert bis auf die nicht allzu zahlreichen Präludien, Ricercari und Tokkaten Arrangements sind, dagegen die Kompositionen für ein Ensemble von Instrumenten, zunächst für 4, später für 5, 6 und mehr stets Originalkompositionen, und daß auch ein großer Teil der von den Organisten in erster Linie für Orgel geschriebenen Ricercari nicht in Klavierpartitur sondern in Einzelstimmen in Druck erschienen. Das hat den sehr einfachen Grund, daß es für ein Ensemble von Instrumenten einer Bearbeitung der Vokalwerke nicht bedurfte, vielmehr dieselben wie sie waren in den Originalstimmen auf die Pulte der Instrumentisten gelegt werden konnten. Ein Lautenist oder Organist aber bedurfte natürlich einer Zusammenschreibung der Stimmung in eine lesbare Partitur, der Lautenist sogar eines wirklichen Arrangements für sein der Mehrstimmigkeit doch nur in beschränkterem Maße fähiges Instrument. Die Organisten waren an dieses Zusammenschreiben der Stimmen so gewöhnt, daß man ihnen sogar die neuen Orgelwerke in solcher Form anbot; ein Herausschreiben der Einzelstimmen aus einer Klavierpartitur war dagegen nicht unbedenklich — Grund genug, die Drucklegung in Einzelstimmen vorzuziehen. Berücksichtigt man diese Umstände, so erscheint die Literatur für instrumentales Ensemble nicht nur ebenso reich, sondern viel reicher als die für Laute und Orgel, da ihr die gesamte a cappella-Vokalliteratur zuzurechnen ist.

Intavolierte Vokalsätze.

Spartituren und Stimmendrucke.

§ 34. Der vielstimmige Satz und der Palestrina-Stil. Der Vokalsatz der Kirchenmusik ist bei Okeghem und seiner Schule zunächst stark durchsetzt mit einem von der begleitenden Instrumentalmusik der vorhergehenden Epoche übernommenen reichen

Instrumentales im Vokalsatz.

Figurenwesen, das manchmal sogar auch bei den imitierten Kopfmotiven, vor allem aber bei den Schlußbildungen (Klauseln) hervortritt, welche vorher in der Regel ganz instrumental gewesen waren. Es ist wohl zu beachten, daß diese üppig blühende Melodik, wie sie die Werke der Josquin, Pierre de la Rue, Mouton usw. zeigen, gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts stark reduziert wird und einem einfacheren in den Einzelstimmen mehr deklamatorischen und im Ensemble mehr akkordischem Wesen Platz macht. Die Ursache dieser Erscheinung ist eine doppelte. Einmal führte die immer mehr sich bemerklich machende Tendenz zur Vermehrung der Stimmenzahl und die durch die Venezianische Schule (Willaert, die beiden Gabrieli) aufgebrachte Mehrchörigkeit zu einem gruppenweisen Zusammenfassen der Stimmen im Satze Note gegen Note und zur Beschränkung der Durchimitation auf Stimmengruppen statt Einzelstimmen, wodurch das vorher nur in hymnenartigen Kompositionen dominierende akkordische Wesen auch in der Motette und Messe die Oberhand bekam; und dann drängten die Erwägungen des Tridentiner Konzils (1545—1563), durch welche sogar die mehrstimmige Musik vorübergehend Gefahr lief, ganz aus der Kirche verbannt zu werden, auf eine einfachere, weniger verschnörkelte, den Text deutlicher zur Geltung bringende Setzweise. Mehr als solche bewußte Tendenzen hat aber wahrscheinlich an dem sich bemerklich machenden Umschwunge die bereits seit dem Ende des 15. Jahrhunderts zum Durchbruch kommende Erkenntnis des Wesens der Harmonie Anteil. Seit der Spanier Bartolomeo de Ramis (1482) erstmalig die Anerkennung der Konsonanz der Terzen durch Aufstellung der Verhältniszahlen 4 : 5 für die große und 5 : 6 für die kleine Terz statt der komplizierten pythagoräischen (60 : 81 für die große, 27 : 32 für die kleine Terz) durchgesetzt und Franchinus Gafurius (1496) den Begriff des konsonanten Dreiklangs aufgestellt hatte, entwickelte sich sichtlich eine erhöhte Freude an den Zusammenklängen als solchen und trat die Harmonie auch außerhalb der Klauseln neben der Melodie als ein wesentlicher Faktor in das Bewußtsein des Komponisten. Das erste bedeutsame Ergebnis dieses Abklärungsprozesses ist der sogenannte Palestrinastil, der daher einerseits als eine Einschränkung des Reichtums der Melodik der Zeit Josquins zugunsten harmonischer Klarheit und anderseits als letzte Durchführung des Prozesses der strengen Vokalisierung des Kirchenstils durch Ausscheidung des dem In-

Reinigung des Vokalstils.

Vermehrung der Stimmenzahl.

Das Tridentiner Konzil.

Harmonie.

Ramis.

Gafurius.

Palestrinastil.

strumentalstile entstammenden Figurenwerks bezeichnet werden muß. Der nächste Schritt darüber hinaus führte zu einer Verarmung des Satzes in der Gestalt des einstimmigen deklamatorischen Vortrags mit akkordischer Begleitung durch Instrumente (Generalbaß), d. h. zu einem starken Verfall. Der Palestrinastil selbst aber kann unbedenklich als idealer Kirchenstil bezeichnet werden, als letzte Vollendung des a cappella-Stils im Dienste der Interpretation des Bibelwortes, überhaupt der liturgischen Texte, ohne Opferung der großen Errungenschaft des letzten Jahrhunderts, der Durchimitation. Durch die Beschlüsse des Tridentiner Konzils wurde auch der vordem so beliebten Verquickung weltlicher und kirchlicher Elemente ein Ende gemacht, wenigstens die Wahl weltlicher Chanson-Melodien als Tenöre von Messen und Motetten streng verpönt. Auf die kirchliche Instrumentalmusik scheint freilich die Proskription der weltlichen Melodien wenigstens in der Praxis nicht ausgedehnt worden zu sein, wie das Aufblühen der Canzon da sonar gegen Ende des 16. Jahrhunderts beweist (vgl. S. 96).

Verbot weltlicher Tenöre.

Eine große Zahl von Komponisten besonders in Rom (Römische Schule) pflegt diesen Stil der Kirchenmusik nicht nur in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sondern auch nach Aufkommen des Generalbasses weiter im 17. und 18. Jahrhundert (vgl. die Tabellen zum Renaissancezeitalter und zum Generalbaßzeitalter). Die Formen der Komposition bleiben fast unverändert diejenigen der Epoche Okeghem-Josquin (Messe und Motette).

§ 35. Freiere Behandlung des Tonartwesens. Modulation. Chromatik. Der aus den Niederlanden eingewanderte Adrian Willaert (geb. um 1480 in Brügge oder Roulers, 1527 bis zu seinem Tode 7. Dez. 1562 Kapellmeister der Markuskirche zu Venedig) ist in mehr als einer Beziehung eine musikgeschichtliche Persönlichkeit von epochemachender Bedeutung. Er gilt wenn nicht gar als Schöpfer, so doch als einer der ersten Pfleger des neuen Madrigals und des Ricercar und ist nach dem ausdrücklichen Zeugnisse seines Schülers Zarlino (des großen Theoretikers, der zuerst die duale Grundlage der Harmonie aufdeckte [Dur- und Mollakkord]) der Erfinder der doppelchörigen Schreibweise; aber noch bedeutender und wichtiger erscheint er als derjenige, welcher dem seit Jahrhunderten feststehenden Schematismus des Klauselwesens der Kirchentöne ein Ende machte und durch Anbahnung freieren modulatorischen Gebarens den Übergang zu den modernen

Willaert.

Zarlino.

Überwindung des Klauselwesens.

Tonarten vermittelte. Nach dem ausdrücklichen Zeugnisse seiner Schüler Cipriano de Rore und Nicola Vicentino ist die sogenannte Chromatik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf seine Lehrweise zurückzuführen. Trotz des Reichtums der durch die Schlüsse auf den sechs Stufen des Hexachords gegebenen Harmonien bedingte doch das Klauselwesen der Setzweise des 15. Jahrhunderts eine gewisse Stereotypität der Harmonieführung. Die Unmöglichkeit, aus der einmal gewählten Lage des Hexachords herauszugehen, war bedingt durch die im allgemeinen Gebrauche festgesetzte Bestimmung des Hexachords (also der Tonart des Ganzen) aus den im Verlaufe des Stücks vorkommenden Kreuzen oder Been. Diesem Schematismus wurde ein Ende gemacht durch die auf Willaert zurückgehende Erweiterung der Mutationslehre und die freie Einführung chromatischer Fortschreitungen, durch welche außer der zur Erreichung der Oktave des Finaltons jederzeit unerläßlichen Heranziehung der Quart- oder Quinttransposition auch andere Verlegungen des Hexachords erzwungen wurden. Die bis dahin allein üblichen Mutationen waren durchaus beschränkt auf die drei Hexachorde der »guidonischen Hand«, also in nicht transponierten Sätzen auf:

Chromatik.

Wechsel des Hexachords (Modulation).

	c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h* (*b*)	*c'*	*d'*	*e'*
NB.	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*				
				ut	*re*	*mi*	*fa* (*b*)	*sol*	*la*	
					ut	*re*	*mi* (*h*)	*fa*	*sol*	*la*

und zwar derart, daß allein die Stufen *ut re* und *mi* des Hexachordum naturale (auf *c*) für die Tonart des ganzen Stücks in Frage kamen und das Hexachordum molle (mit ♭) oder Hexachordum durum (mit *h*) nur für die Überschreitungen des Umfanges *c* — *a* und für die Klauseln auf den Stufen *fa* (*f*) *sol* (*g*) und *la* (*a*) ergänzend herangezogen wurden, nicht etwa in dem Sinne, daß *ut* = *f* oder *ut* = *g* Finalis sein könnte. Letzteres wären ja vielmehr von Hause aus andere Lagen des ganzen Systems, nämlich:

a)	*f*	*g*	*a*	*b*	*c'*	*d'*	*e'* (*es'*)	*f'*	*g'*	*a'*
NB.	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*				
				ut	*re*	*mi*	*fa* (*e*♭)	*sol*	*la*	
					ut	*re*	*mi* (*e*♮)	*fa*	*sol*	*la*

b) *g a h c' d' e' fis'* (♮*f'*) *g' a' h'*

ut re mi fa sol la

ut re mi fa (*f*♮) *sol la*

ut re mi (*f*♯) *fa sol la*

welche bereits zur Musica ficta gehören, d. h. das ganze System der guidonischen Hand transponieren. In der Originallage des Systems (für welche, wie wiederholt hervorgehoben sei, *c* Finalton sowohl des dritten als des vierten Kirchentons geworden ist) gibt es eigentlich nur die beiden Mutationen, daß *la* zu *mi* oder zu *re* umgedeutet wird oder umgekehrt (abwärts) *re* oder *mi* zu *la*; die Umdeutung von *la* zu *mi* (welche in das Hexachordum molle führt) kommt hauptsächlich für den ersten Kirchenton (Dorisch) in Frage (Finalis *re*), bei Finalis *ut* nur, wenn es sich um eine strenge Ausprägung des Tetartus (mit kleiner Septime) handelt, was nur bei ausdrücklicher Bezeichnung der Tonart in der Überschrift anzunehmen ist. Die selbstverständliche Ergänzung des Hexachordum naturale bildet sonst die Mutation in das Hexachordum durum:

Transponierte Lagen der Kirchentöne.

c d e f g a h! c' d' e' für die Finales *c* (*ut*) und *e* (*mi*)

c d e f g a b! c d für die Finalis *d* (*re*)

Die Neuerung der Chromatiker besteht nur also darin, daß das *mi* — *fa* auch an anderen Stellen der Hand als den hier allein möglichen *h c* oder *a b* neben der originalen *e f* auftreten kann, was natürlich durch ausdrückliche Einzeichnung von Akzidentalen (♯, ♭) gefordert werden muß. Damit wird, was für die alte Praxis ganz ausgeschlossen war, vor allem die Möglichkeit geschaffen, bei bleibender Finalis aus Moll zu Dur überzugehen und umgekehrt z. B. aus *D*dorisch zu *D*dur:

Dur und Moll desselben Grundtons.

d e f g a
re mi fa sol la } Finalis *d* = *re*

ut re mi fa sol
d e fis g a } Finalis *d* = *ut*

oder aus *C*dur zu *C*dorisch:

c d e f g
ut re mi fa sol } Finalis *c* = *ut*

re mi fa sol la
c d es f g } Finalis *c* = *re*

wo in beiden Fällen *la* zu *sol* oder *sol* zu *la* umgedeutet wird. Es ist klar, daß diese Neuerung eine vollständige Revolution bedeutete; denn wenn ein im Verlaufe eines Tonstücks auftretendes ♭ vor *e* bedeuten kann, daß diese Stufe, die vorher *mi* war, nun *fa* wird, so entfällt natürlich die Möglichkeit, aus solchen Akzidentalen die Lage des Hexachords für das ganze Stück zu bestimmen (vgl. §§ 20 und 26). Es wird damit zur unabweislichen Notwendigkeit, von den früheren Selbstverständlichkeiten der Musica ficta gänzlich abzusehen und fortgesetzt überall bestimmt durch ♯ und ♭ anzuzeigen, wo Halbtonschritte liegen sollen. Die Chromatiker der Schule Willaerts disponieren aber in einer Weise über wirkliche chromatische Fortschreitungen in gehäufter Folge, welche jeder Demonstration an den Solmisations-Hexachorden spottet und zu ihrer theoretischen Erklärung den ganzen Apparat der modernen Harmonielehre erfordert. Der künstlerische Instinkt dieser sich der Fesseln der alten Lehre ganz und gar entschlagenden Chromatiker schlägt Bahnen ein, welche die gesamte Lehre von den Kirchentönen und dazu die derselben ja auch längst stark entwachsene Solmisationslehre schnell der Vergessenheit zuführen mußte. Diese neue freie Handhabung des harmonischen Wesens entfaltet sich zunächst besonders auf dem Gebiete des Madrigals (Cipriano de Rore, Nicola Vicentino, Luca Marenzio, Fürst Gesualdo von Venosa), greift aber bald auch auf das Gebiet der Kirchenmusik über, wo ihr aber aus den oben angegebenen Gründen engere Schranken gezogen bleiben. Doch sind selbst bei Palestrina Harmoniebildungen nichts Seltenes, welche nur von den entwickelten neuen Gesichtspunkten aus erklärt werden können. Auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik wurde die Handhabung der Musica ficta in der alten Weise zur Unmöglichkeit, sobald die Komponisten anfingen, die Möglichkeit des Heraustretens aus den Schranken der »guidonischen Hand« für stärkeren Ausdruck zu benutzen. Es wurde daher die Beschränkung der Notierung auf wenige durch die Vorzeichnung bestimmt unterschiedene Lagen unerläßlich und die Selbstverständlichkeit der Transposition nach Maßgabe vereinzelt vorkommender Akzidentalen entfiel gänzlich. Der Palestrinastil kennt daher nur die Originallage der Hand und die Transposition mit einem ♭ und die mit zwei ♭ in der Vorzeichnung. Für einige weitere Transpositionen erfand man ein neues Mittel in den sogenannten Chiavette, einer vom Usus abweichenden Verwendung der Schlüssel,

Veränderter Sinn der Notierungen.

Verfall der Kirchentöne und der Solmisation.

Weltliche Chromatiker.

Chromatik in der Kirchenmusik.

Chiavette (Versetzte Schlüssel).

welche so verstanden wurden, daß in der Tonlage gesungen wurde, welche sich durch Annahme der normalen Schlüssel

Diskant Alt Tenor Baß

ergab, aber mit strenger Einhaltung der Intervalle, welche die versetzten Schlüssel bedingten. Die tiefen Schlüssel (a) bedeuteten also Singen in höherer Lage, die hohen Schlüssel (b) Singen in tieferer Lage als der notierten:

a) b)

Schreibweise *D* moll — Sinn *F* moll — oder *Fis* moll — Schreibweise *C* dur — Sinn *As* dur — oder *A* dur

Nimmt man hierzu noch die beiden Transpositionen mit einem oder zwei ♭, so ergibt sich die Möglichkeit, der Finalis die Lage auf jeder Stufe der Grundskala zuzuweisen z. B. in der Baßstimme der Finalis *re* als:

d *g* *c* *f* (*fis*) *b* (*h*) *es* (*e*) *b* (*h*) *es* (*e*) *as* (*a*)

Das ist zwar für uns heute ein immerhin noch etwas kompliziert scheinender Apparat, war es aber nicht für eine Zeit, welche gewohnt war, die Schlüssel ganz nach Belieben wandern zu sehen, da man Hilfslinien noch immer nach Möglichkeit mied.

§ 36. Die Tabulaturen. Ein nicht unbedeutender Teil der Musikliteratur des 15., 16. und auch noch des 17. Jahrhunderts ist nicht in Mensuralnotenschrift, sondern in sogenannten Tabulatur-

Orgeltabulaturen.

schriften auf uns gekommen. Tabulaturen sind Notenschriften für Instrumente, und zwar bezeichnen dieselben mit Ausnahme der deutschen Orgeltabulatur, welche nichts anderes ist als die alte bereits im 10. Jahrhundert übliche Buchstabentonschrift (S. 34), und der spanischen Orgeltabulatur, welche eine ähnliche Bezeichnung mit Zahlen statt Buchstaben gibt, nicht sowohl Töne als vielmehr Griffe auf dem Instrument. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß schon im Mittelalter für mancherlei Instrumente verschiedene Arten der Tabulaturen bestanden haben.

Lautentabulaturen.

Denkmäler sind nur erhalten für die Tabulatur der Laute und ihrer Familie (Theorbe, Gitarre). Die sämtlichen Tabulaturen haben das gemeinsam, daß den Rhythmus den Tonzeichen überschriebene besondere Zeichen andeuten,

Rhythmische Wertzeichen.

nämlich ein Punkt die ganze Taktnote, ein Strich die Hälfte, ein Fähnchen den vierten Teil, ein Doppelfähnchen den achten Teil usw., und zwar wird bei Übertragungen von Mensuralnoten (beim Arrangement von Vokalkompositionen) der **Punkt** der **Brevis** gleichgesetzt. Für die Übertragung in unsere heutige Notenschrift setzt man zweckmäßiger den Punkt der **halben** Note gleich:

Folgen mehrere Noten mit Fähnchen nacheinander, so werden sie als Gitter geschrieben. Pausen zeigen dieselben Wertzeichen über einem Horizontalstrich an, z. B. = $^1/_8$-Pause.

Gemahnen schon diese Zeichen stark an unsere heutige Notenschrift, so wächst die Ähnlichkeit noch durch die Taktstriche,

Taktstrich.

welche die Tabulaturen haben, soweit zurück wir sie verfolgen können (im 15. Jahrhundert). Die Tabulaturen kennen auch keinerlei Komplikation oder Wechsel der Bedeutung der Zeichen wie die

Einfache Mensurverhältnisse.

Imperfizierungen und Alterationen der Mensuralnotenschrift, sie haben auch unseren Verlängerungspunkt, z. B. ist |· eine dreizeitige Semibrevis (für die Übertragung ein punktiertes Viertel).

Deutsche Orgeltabulatur.

Die **deutsche Orgeltabulatur** setzt dieselben Zeichen über die die Töne anzeigenden Buchstaben, und unterscheidet die verschiedenen Oktavlagen durch große, kleine und überstrichene Buchstaben und zwar gewöhnlich von *A*—*G* in gleicher Form. Töne unter *A* werden durch einen Strich darunter angezeigt. Die Bedeutung ist:

$\underline{C}$ $\underline{F}$ $\underline{G}$ A B C D E F G a b c d e f g $\bar{a}$ $\bar{b}$ $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$
unser: *E F G A H c d e f g a h c′ d′ e′ f′ g′ a′ h′ c″ d″ e″*

Ein Haken am Buchstaben rechts nach unten, z. B. *ç* bedeutet die Erhöhung um einen halben Ton (*cis*), und zwar werden alle den schwarzen Obertasten des Klaviers entsprechenden Halbtöne stets als Erhöhungen bezeichnet, *es* und *dis* stets als *dis*, *as* und *gis* als *gis* usw. Nur *b* erscheint (seit Odo von Clugny, vgl. S. 45) in der Doppelgestalt des ♭ und ♮. Manchmal wird (bei Arrangements von Vokalsachen) die Oberstimme auf Linien notiert; dann haben aber auch deren Noten gewöhnlich die Form der übergeschriebenen Wertzeichen.

=

Diese Art von Notierung, in der die Pausen denen der Mensuralmusik entsprechen, die Notenzeichen aber unseren heutigen Werten (Halbtabulatur), findet sich zu Anfang des 17. Jahrhunderts öfter auch für Streichinstrumente angewendet (z. B. bei Frescobaldi) und mag vielleicht auch schon früher ähnlich im Gebrauch gewesen sein. Chromatische Veränderungen der Töne wurden bei solcher Notierung mit einem Querstrich durch einen zweiten Hals der Note nach unten oder Krümmung desselben nach rechts angezeigt: ⧫ oder ⧫; ein nach links gekrümmter Unterhals zeigte dagegen einen Mordent an. Mehrstimmige Sätze in der deutschen Tabulatur sind stets durch genau übereinander gestellte Buchstabenreihen angezeigt, oft mit selbständiger Bezeichnung des Rhythmus über jeder Einzelstimme. Die deutsche Tabulatur blieb im Gebrauch bis in die Zeit Bachs. Seit der Zeit, wo die Organisten anfingen, eine bedeutsame Rolle unter den Komponisten zu spielen (um 1600), erscheinen plötzlich in der Mensuralnotenschrift die kurzen Notenwerte, welche den Tabulaturwertzeichen ähnlich sehen, gegenüber den längeren bevorzugt. Unsere heutige Gewohnheit, die Viertel als Hauptzählzeiten zu wählen, läuft auf die Werte der Tabulaturen zurück, weshalb es durchaus in der Ordnung ist, dieselben in diesem Sinne zu übertragen (𝅘𝅥𝅮 als Achtel).

Einfluß der Tabulaturen.

Die spanische Orgeltabulatur schreibt statt der Buchstaben

Spanische Orgeltabulatur.

die Zahlen 1—7, aber mit 1 = *f* und Strichen unterhalb für tiefere Töne, Strichen oberhalb für höhere Töne (◡ statt ″):

C	*D*	*E*	*F* — *e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c′*	*d′*	*e′*	*f′* — e^2	f^2 — e^3
‖5	$\overline{\overline{6}}$	$\underline{\underline{7}}$	1,—7,	1	2	3	4	5	6	7	1′—7′	1˘—7˘

Der Rhythmus wird durch untergeschriebene Notenwertzeichen moderner runden Form (𝅗𝅥 ♩ ♪) angezeigt (schon 1578).

Lautentabulatur. Die Lautentabulaturen bezeichnen nicht Töne, sondern Griffe und zwar halbtonweise aufsteigend auf jeder Saite bis zum 10., ja 12. Halbtone. Welche Töne die Griffszeichen ergeben, hängt daher von der Stimmung des Instruments ab. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts stehen die sechs Saiten der Laute in *A d g h e′ a′* oder *G c f a d′ g′*, also zwei Quartenpaare in der Mitte durch eine große Terz verbunden, welche Stimmungsweise auch die Violen im 16.—17. Jahrhundert haben (je nach der Tonlage als Baß-, Alt- oder Diskantinstrumente in anderer Lage). Spanien, die europäische Adoptivheimat der arabischen Laute, aus welcher sie im 14. Jahrhundert sich über die Nachbarländer verbreitete, und Italien bezeichneten die aufsteigenden Halbtöne durch die Zahlen 0 (leere Saite) 1—X (XII), Frankreich bediente sich statt dessen der Buchstaben *a* (leere Saite) *b*—*n*; in beiden Systemen wurden die Zahlen oder Buchstaben auf Linien geschrieben, welche die Saiten des Instruments vorstellen. Bei den Italienern wurde die oberste von sechs Linien für die tiefste Saite bestimmt; die Franzosen und Deutschen begnügten sich mit fünf Linien, schrieben für die tiefste Saite die Zeichen unter die Linien und erst für die zweite Saite auf die unterste Linie. In Spanien sind beide Manieren nebeneinander in Gebrauch gewesen, wie auch die beiden Stimmungsweisen mit *A* oder *G* als tiefster Saite, von denen die Italiener und Franzosen die *G*-Stimmung vorzogen, während in Deutschland ebenfalls anfangs beide nebeneinander bestehen.

Spanische (Italienische). Französische.

Deutsche. Das unpraktischeste System der Griffbezeichnung haben die Deutschen offenbar selbständig erfunden (angeblich Konrad Paumann), nämlich nicht halbtonweise aufsteigend auf der einzelnen Saite, sondern über die fünf oberen Saiten hinüberlaufend (für die tiefste 6. Saite, die offenbar überhaupt der Laute ursprünglich gefehlt hat, mit Reproduktion der Zeichen der 5. Saite mit großen statt kleinen Buchstaben).

5 e k p v 9
4 d i o t ꝛ usw.
3 c h n s z c̄
2 b g m r y b̄
1 a f l q x ā
I A F L Q X Ā

Für die tiefste 6. Saite kamen auch statt der großen Buchstaben überstrichene kleine ($\bar{a}$ $\bar{f}$ usw.) oder nach Art der französischen Tabulatur die ersten großen Buchstaben (*A B C D E* usw.) oder nach Art der italienischen überstrichene Zahlen ($\bar{1}$ $\bar{2}$ $\bar{3}$ usw.) zur Anwendung.

Die Lautentabulaturen sind darum wichtig, weil sie nicht Töne, sondern Griffe notieren, daher auch alle chromatischen Noten, wie dieselben im Vokalsatze in Fülle vorausgesetzt werden, bestimmt fordern, d. h. den Gebrauch der Musica ficta unzweideutig belegen. Doch fehlt es nicht an sehr schlechten Lautenarrangements voll falscher Parallelen und von auch sonst liederlicher Arbeit. Besonders hoch stehen die spanischen Lautenkompositionen, die auch bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts nicht selten andere Stimmung einzelner Saiten vorschreiben, um bestimmte Akkorde bequem zur Verfügung zu haben (*Scordatura*).

Neuere französische.

Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts wird eine Stimmung der ganzen Laute im *D*moll-Akkord (*A d f a d' f'*) zuerst in Frankreich, aber bald auch anderwärts allgemein beliebt und die französische Tabulatur verdrängt alle anderen.

Vollstimmiger Instrumentalsatz in England u. Deutschland.

§ 37. Die Tanzsuite. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts finden wir eine sehr bemerkenswerte Blüte des vollstimmigen Instrumentalstils in Deutschland und England, welche offenbar von der gleichzeitig italienischen und französisch-niederländischen Kunst ganz unabhängig ist und mit ihren Wurzeln wahrscheinlich stark in das 16. Jahrhundert zurückreicht. Allerdings lassen sich die für dieselbe charakteristischen Zusammenstellungen von mehreren Tänzen verschiedenen Charakters zu zyklischen Werken (Suiten) erst seit 1611 bestimmt nachweisen und belegen (Paul Peurl 1611 und 1620, Joh. Hermann Schein 1617), da aber bereits in der hochentwickelten Form der Variationen-Suite, d. h. mit Festhaltung derselben thematischen Ideen durch eine Anzahl von Tänzen in derselben Tonart, deren Charakter aber interessante Veränderungen der Melodieführung und des Rhythmus bedingt. Es ist darum sehr wahr-

Deutsche Variationensuite.

Peurl. Schein.

scheinlich, daß die Zusammenstellung von Tänzen in derselben Tonart, wenn auch nicht mit identischen Themen, zu einer Parthie (Partita) schon längst in der Praxis gebräuchlich gewesen ist. Fest steht, daß schon seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts Tanzpaare, ein Reigen und ein Nachtanz, auch schon mit gleicher Thematik allgemein gebräuchlich waren und zwar nicht nur in Deutschland und England, sondern auch in Italien (Pavana und Saltarello [Piva] bereits bei Petrucci 1508). Durch das Auftreten zahlreicher neuen Tänze bzw. die Verbreitung von charakteristisch unterschiedenen Tanztypen einzelner Völker und Landschaften wuchsen sich die Tanzpaare allmählich zu Gebinden von mehr Einzeltänzen aus. In England wurden solche Tänze und daneben auch *Fancies* (Phantasien, d. h. ricercarartige fugierte Instrumentalstücke) und *Grounds* (Stücke mit einem obstinaten Baß [Ciacona und Passacaglia]) mit Vorliebe in den sogenannten Consorts, in Deutschland ebenso in den musikalischen Kränzchen (Collegia musica) gepflegt, kleinen Vereinigungen von Spielern verschiedener Instrumente zu häuslichem Musizieren. Es ist sehr bemerkenswert, daß die Pfleger dieser Hausmusik sich zunächst gegenüber den aus Italien importierten Instrumentalstücken mit Basso continuo durchaus ablehnend verhielten und auch, als dieselben doch allmählich sich einbürgerten, trotz des beigegebenen Continuo an dem vollstimmigen (4—6- und mehrstimmigen) Satze festhielten. Durch das ganze 17. Jahrhundert hindurch hält sich besonders in Deutschland die Suite in allgemeiner Beliebtheit und wird ganz allmählich mit dem Anwachsen der Collegia musica zu größeren Instrumentalkörpern zur Orchestersuite, wie sie bis über die Zeit Sebastian Bachs hinaus in Blüte stand. Den beiden ältesten Tänzen, der Pavane und Galliarde (Saltarello), gesellen sich zuerst die Courante und Allemande sowie der gewöhnlich als Tripla bezeichnete Nachtanz der Allemande, die selbst nichts anderes ist als eine minder gravitätische Nebenform der Pavane, und allmählich treten auch einzelne Sätze, die keine Tänze sind, in die Suite ein (französische Arien schon 1639 bei A. Hammerschmidt), und seit der Mitte des 17. Jahrh. verschwinden die ganz veralteten Pavanen und Gaillarden, und die Normalfolge wird (seit Froberger): Allemande, Courante, Sarabande, Gigue mit gelegentlicher Einführung einer Gavotte und Voranstellung eines Präludiums oder einer italienischen Canzone (Sonate, Sonatina, Sinfonia), an deren Stelle um 1680 die französische

Randnotizen: Reigen und Nachtanz. — Vermehrung der Tanztypen. — Fancies. Grounds (Bassi ostinati). — Consorts. — Collegia musica. — Basso continuo. — Pavane. Gaillarde. Courante. Allemande. Tripla. — Französische Airs. — Gigue. Gavotte usw. — Eröffnungssätze.

Ouvertüre tritt, in deren Gesellschaft wieder neue französische Tänze auftreten (Menuett, Bourrée, Rigaudon, Loure usw.). Wenn auch die Entwicklung der Suite zum größten Teile ins 17. Jahrhundert fällt, so mußte sie doch schon hier besprochen werden, weil ihre Anfänge der Zeit um 1600 angehören und selbst schon die bloße Verbindung einer Paduane und einer Gaillarde unter den Händen der deutschen und englischen Meister sich zu einem kunstvollen Tonstück von respektabler Länge auswächst. Besonders ist die Pavane mit ihren drei Teilen, deren jeder wiederholt wird und die wohl obendrein noch abwechselnd gespielt wurden, in ihrem zweiten und dritten Teile der Schauplatz respektabler motivischen Arbeit, im ersten Teile aber von einer Würde und Ausdrucksstärke, die sie zu einem beliebtem Vorspiel sogar kirchlicher Vokalsätze machte. Als besondere Merkwürdigkeit ist noch anzuführen, daß der Gebrauch, die Gaillarde durch leichte rhythmische Umgestaltung aus der Pavane zu entwickeln, sogar schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts dazu führte, dieselbe Notierung einmal in langsamem Tempo im geraden Takt als Pavane und danach in schnellem Tempo im Tripeltakt als Gaillarde zu spielen, wofür die Stücke derart angelegt waren, daß sie in geradem Takt zahlreiche komplizierte Synkopierungen zeigten, wie sie die Pavane liebt, die durch das Lesen im Tripeltakt verschwanden. Zu den frühesten Elementen der Suite gehört auch die Intrade, eigentlich ein Trompeterstück »beim Einreiten hoher Herren in eine Stadt«, aber schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts auch für Streichinstrumente geschrieben und meist der Pavane ähnlich, aber einfacher gesetzt, in geradem Takt, schon bei Peurl aber auch im Tripeltakt.

Menuett. Bourrée. Rigaudon usw.

Charakter der Pavane.

Tänze à double emploi.

Intrade.

Literatur zum V. Kapitel.

Eine ausführliche Darstellung in gleichem Sinne siehe bei Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II. 1. Ferner: Ambros, Musikgeschichte 3. Bd. u. 5. Bd. (Musikbeilagen), Oxford-History of music Bd. II (von Wooldridge, 1905), Heinr. Bellermann, Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 16. Jahrhunderts (1858), Van der Straeten, La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle (8 Bde., 1867—1888), Eitner-Lagerberg-Pohl, Bibliographie der Musiksammelwerke des 16. u. 17. Jahrhunderts (1877), J. Hudoy, Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai (1880), Haberl, Bausteine zur Musikgeschichte (II [Katalog des päpstl. Kapellarchivs] und III [Die römische Schola cantorum] 1888), E. Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens 1500—1700 (1893), Michel Brenet, »Jean d'Okeghem« (1893), »Cl. Goudimel« (1898) und »Palestrina« (1906), Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso (2 Bde., 1894—1895), W. Nagel, Geschichte der Musik in England (2 Bde., 1894—1897),

A. Schmid, »Ottaviano dei Petrucci« (1845), H. Riemann, »Notenschrift und Notendruck« (1896), Joh. Wolf, »Handb. der Notenschriftkunde«, 2. Bd. (1919), O. Körte, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrh. (IMG., Beiheft 3, 1902), J. v. Wasielewski, Gesch. der Instrumentalmusik im 16. Jahr. (1878).

Neuausgaben: Palestrina, sämtl. Werke (Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 33 Bde.); O. Lasso, sämtl. Werke (das., 60 Bde.); Fr. Commer, Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVIe (12 Bde.); Franz Commer, Musica sacra (28 Bde.); Proske-Schrems-Haberl, Musica divina (8 Bde.); R. J. von Maldeghem, Tresor musical (29 Bde., weltliche und geistliche Kompositionen niederländischer Meister des 16. Jahrhunderts); Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung [Rob. Eitner] (23 Bde. geistl. und weltl. Werke des 16.—17. Jahrhunderts); H. Expert, Les maitres musiciens de la Renaissance française (geistl. und weltl. Werke französischer Meister des 16. Jahrhunderts); Arkwright, The old english edition (25 Bde.); Don Hilarion Eslava, Lira Sacro-Hispana (10 Bde.); F. Pedrell, Hispaniae Schola musica sacra (8 Bde.); Dom G. Murphy, Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts (2 Bde.). Dazu viele kleinere Sammlungen von Kirchengesängen (v. Tucher, Rochlitz, Lück, Lützel, Teschner, Bäuerle [Palestrina, Lasso] u. a.), in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich Werke von Heinrich Isaak, Jac. Gallus, in den Publikationen des Vereins für Nordniederlands Musikgeschichte Werke von Obrecht, Josquin u. a., in Torchis L'arte musicale in Italia, besonders italienische Orgelkompositionen des 16. Jahrh. (Bd. III); auch der Neudruck von Boyces und Arnolds »Cathedral-music« und die Publikationen der englischen Musical Antiquarian Society (19 Bde.), sowie der englischen Madrigalkompositionen von E. H. Fellowes, sind hier noch zu nennen, für Lautenmusik besonders auch die zahlreichen Übertragungen von O. Chilesotti.

Tabelle

zur Musikgeschichte des Renaissance-Zeitalters.

1. Theoretiker um 1300—1500.

Marchettus von Padua 1274 (Lucidarium in arte musicae planae) und 1309 (Pomerium artis musicae mensuratae).

Johannes de Grocheo ca. 1300 (herausgegeben von Joh. Wolf 1899).

Johannes de Garlandia II. ca. 1300.

Johannes Verulus de Anagnia ca. 1325.

Philippe de Vitry (gest. 1361 als Bischof von Meaux), führt die italienische Notierungsweise in vereinfachter Form in Frankreich ein. Die seinen Namen tragenden Schriften sind wohl sämtlich nicht von ihm selbst. Seine Kompositionen sind bisher nicht gefunden.

Johannes de Muris (I) *Normanus* ca. 1320—1350 in Oxford (Verfechter der Ars antiqua).

Johannes (Julianus) de Muris (II) *de Francia* um dieselbe Zeit in Paris (1350 Rektor der Sorbonne), Vorkämpfer der Ars nova.

Robert de Handlo (1326).

Simon Tunstede (1351).

Theodoricus de Campo (ca. 1350).

Philippus de Caserta (ca. 1380).

Aegidius de Murino (ca. 1409).

Nicolaus de Capua (1415, herausgegeben von Lafage 1853).

Prosdocimus de Beldemandis (1422 Professor zu Padua; seine Schriften sind datiert 1404—1413).
Chilston und Lionel Power (ca. 1425), Theorie des Fauxbourdon und Gymel (abgedruckt in Hawkins Gen. hist. of music, auch in Riemanns Gesch. der Musiktheorie).
Guilelmus Monachus (ca. 1450), lehrt den Fauxbourdon (in Frankreich?).
John Hanboys (ca. 1460).
John Hothby (gest. 1487).
Johannes Tinctoris, geb. 1446 in Poperinghe, gest. 1511 in Nivelles (1475—1487 in Neapel).
Adam von Fulda 1490.
Bartolomeo Ramis de Pareja (1482, Neuausgabe von Joh. Wolf 1901).
(Sämtlich abgedruckt in Gerberts und Coussemakers Scriptores, soweit nichts anderes angemerkt ist.)
Franchinus Gafurius (1451—1522; 1496 Practica musica).

2. Komponisten um 1300—1460.

Pietro Casella, Freund Dantes, der erste Madrigalienkomponist (gest. vor 1300).
Giovanni da Cascia (Johannes de Florentia), der epochemachende Schöpfer der Ars nova in Florenz, später am Hofe von Mastino II. della Scala (1329—1351) in Verona.
1300—1400 Blütezeit des kunstvoll von Instrumenten begleiteten (meist zweistimmigen) Madrigals, der (meist dreistimmigen) streng kanonischen Caccia und der italienischen Ballade. Daneben Anfänge der Komposition von Messenteilen im neuen Stil.
Oberitalienische Meister: Jacopo di Bologna (Jacobus de Bononia), Lorenzo Masini (Laurentius de Florentia), Bartolino da Padua, Paulus de Florentia (Dom Paolo), Donato da Cascia (Donatus de Florentia), Girardellus (Gherardello) de Florentia, Vincentius de Ariminio (da Imola), Petrus de Florentia (Piero), Andreas de Florentia, Franciscus caecus de Florentia (Francesco Landino 1325—1397), Nicolaus praepositus de Perugia, Bartholomaeus de Bononia, Antonius de Civitate, Matthaeus de Perusio, Antonellus de Caserta, Gratiosus de Padua, Philippotus de Caserta, Nicolaus Zachariae (päpstl. Kapellsänger 1420), Johannes Ciconia aus Lüttich (1400 Kanonikus in Padua).
Erste französische Meister der Ars nova: Guillaume de Machault (1300—1372), zum Teil noch auf dem Boden der Ars antiqua stehend), Philippe de Vitry (ca. 1290—1361), Egidius de Francia und Guilelmus de Francia.
Gegen 1400—1500 Blüte des dreistimmigen französischen Rondeau (Virelai), vielfach in kanonischen Formen (Rode, Rondelet) und Weiterblühen der italienischen Ballade. Daneben Aufkommen von kirchlichen Liedern im neuen Stil.
Französische Meister (vor und um 1400): Solage, Andrieu, Selesses, Trebor, Cunelier, Royllart, Mayhuet de Joan (Mathaeus de St. Johanne), Baude Cordier, Pierre de Molins, Galliot, Simon de Haspre (1394 päpstl. Kapellsänger), Hymbert de Salinis, Vaillant.
Französische und niederländische Meister nach 1400 (p. K. = päpstl. Kapellsänger): Petrus Fontaine (1420 p. K.), Guillaume Le Grant (1419 p. K.), Nic. Grenon (1421 Chordirektor in Cambrai, 1425 Magister puerorum der päpstl. Kapelle), Richard Loqueville (1412—1418 Chor-

direktor in Cambrai), Jo. Tapissier, Jo. Carmen, Jo. Cesaris, Grossim de Parisiis, Hugo de Lantins (1419), Arnoldus de Lantins (1431 p. K.), Gualterius Liberth (1428 p. K.), Johannes de Lymburgia, Reginaldus Liberth, Joh. Brasart aus Lüttich (1431 p. K.); Guill. Malbecque (1431 p. K.), Egidius Velut, Joh. de Sarto (Dussart, gest. 1464 in Cambrai), Joh. Rezon, Jacobus Vide, Beltrame Feragut, Johannes Le Grant.

Der polnische Kirchenkomponist Radom in Krakau um 1425.

Spanische Meister der Balladenkomposition (um 1450—1500): Inigo Lopez de Mendoza, Marquis von Santillana (1389—1458), Fernando de la Torre, Rodrigo de Brihuega, Lope Martinez, Juan del Encina (1469—1537), Francisco Peñalosa (1470—1535), Juan Ponce, Joh. de Cornago, Lope de Baena, Escobar, Mondejar, Gabriel, Millan, Badajoz.

Durch John Dunstaple (gest. 24. Dez. 1453 in London) Blüte des paraphrasierten Kirchenlieds und der Komposition von Messenteilen im neuen Stil.

Die Schule Dunstaples (Engländer, ca. 1400—1460): Lionel Power, John Benet, König Heinrich V., Forest, Sturgeon, Damett, Gervasius, Cooke, Chirbury, Pycard, Gythering, Tyes, Childe usw.

Gilles Binchois, am Hofe von Burgund, gest. Ende Septbr. 1460 in Lille (52 Chansons, auch geistl. Lieder und Messenteile).

Guillaume Dufay, schon 1416 in Pesaro, 1428—1449 p. K., gest. 28. Sept. 1474 in Cambrai (8 vollständige sechsteilige Messen, 20 Messensätze, viele weltl. und geistl. Lieder).

Seit Dufay allmählich Bevorzugung des vierstimmigen Satzes.

Deutsche Komponisten des 14.—15. Jahrhunderts: Der Laienpriester Hermann am Hofe des Erzbischofs Pilgrim von Salzburg (der Mönch von Salzburg, um 1380—1400). Oswald von Wolkenstein 1377—1415, Heinrich von Laufenberg gest. 31. März 1460, das Lochamer Liederbuch um 1450, Konrad Paumann (der blinde Nürnberger Organist, gest. 25. Jan. 1473), Adam von Fulda, Johannes Aulen, Paulus de Rhoda, Konrad Rupsch.

3. Komponisten um 1460—1600.

a) Blütezeit vor und um 1500 (Epoche Okeghem).

Jean d'Okeghem, 1443 Chorknabe zu Antwerpen, seit 1453 am Hofe Karls VII. in Paris, 1465 Kgl. Kapellmeister, gest. 1495 zu Tours.

Jakob Obrecht, 1483—1485 Singknabenlehrer a. d. Kathedrale zu Cambrai, Kathedralkapellmeister zu Brügge und Antwerpen, gest. 1505 in Ferrara.

Anton Busnois, seit 1467 am Hofe Karls des Kühnen von Burgund, gest. 1492 in Brügge. Nur 2 Messen und wenige Motetten und Chansons.

Alexander Agricola am Hofe Philipp des Schönen von Burgund (gest. 1506).

Heinrich Finck in Krakau, Stuttgart, Salzburg und Wien, gest. 9. Juni 1527.

Thomas Stoltzer in Ofen (gest. 1526).

Paulus Hofhaimer in Innsbruck (1459—1539).

Philippe Caron, Jean Regis (Dufays Sekretär), Loyset Compère (gest. 1518), Gaspar van Werbecke (1481—1509 päpstl. Kapellsänger).

b) Blütezeit 1500—1525 (Epoche Josquin de Près).

Josquin de Près (1486—1494 päpstl. Kapellsänger, gest. 27. Aug. 1521 in Condé).

Pierre de la Rue (1492 am Hofe Philipps des Schönen in Brüssel, gest. 1518).
Antoine Brumel geht 1505 von Lyon nach Ferrara.
Jean Mouton (gest. 30. Okt. 1522 in St. Quentin).
Antoine de Fevin, Robert de Fevin, Jean Ghiselin (Verbonnet), Jean Prioris, Noël Bauldewijn, Antonius Divitis, L'Héritier, Eleazar Genet (Carpentras), Gascogne, Pipelare, Erasmus Lapicida, Benedict Ducis (gest. 1544).
Engländer: Robert Fairfax (gest. 1529), William Cornysh, Gilbert Banastir usw.
Frottolisten in Mantua und Verona: Marco Cara, Bartolomeo Tromboncino, Michele Pesenti, Francesco Ana usw.
Lautenisten: Francesco Spinaccino, Ambrogio Dalza, Franciscus Bossinensis, Arnold Schlick, Hans Judenkunig.

c) Blütezeit 1525—1560 (zwischen Josquin und Palestrina).

Adrian Willaert in Venedig (1527 Kapellmeister der Markuskirche, gest. 1. Dez. 1562), der Schöpfer des mehrchörigen Tonsatzes, Mitschöpfer des neuen Madrigals, Lehrer von Andrea Gabrieli, Cipriano de Rore, Nicola Vicentino und Joseffo Zarlino.
Clément Jannequin (gest. ca. 1560), der Schöpfer der neuen französischen Chanson (laszive Liebeslieder und tonmalerische Naturbilder).
Kirchenkomponisten: Clemens non papa (ca. 1500—1558), Nicolas Gombert, Jachet von Mantua, Lupus Hellinc, Ghiselin Danckers, Johannes Gallus, Jacobus Gallus (Handl, Petelin), François Layolle, Pierre de Moulu, Jean Richafort, Pierre Manchicourt.
Spanier: Juan Escribano, Cristobal Morales, Bartolomeo Escobedo.
Deutsche: Ludwig Senfl, Leonhardt Paminger, Sixtus Dietrich, Arnold von Bruck, Stephan Mahu, Matthias Eckel.
Madrigalisten: Costanzo Festa (gest. 1545 als päpstl. Kapellsänger), Philipp Verdelot (gest. 1565), Jacques Arcadelt (gest. 1557), Jachet van Berchem, Cipriano de Rore (gest. 1565), Nicola Vicentino, Vincenzo Ruffo, Giovanni Animuccia (gest. 1569).
Französische Chansonneurs: Thomas Crequillon (um 1544—1547, Kaiserl. Hofkapellmeister in Brüssel, auch bedeutend als Kirchenkomponist), Pierre Certon, Claude de Sermisy, Jean Courtois, Pierre Cadeac.
Spanische Lautenisten: Luiz Milan 1536, Luiz de Narbaez 1538, Alonso de Mudarra 1546, Enriquez de Valderrabano 1547, Diego Pisador, Miguel de Fuenllana 1554, Venegas de Hinestrosa 1557, Esteban Daza 1576.
Deutsche Lautenisten: Hans Gerle 1532, Hans Newsidler 1536, Hans Jakob Wecker 1552, Benedict de Drusina 1556, Wyssenbach 1550, Ochsenkuhn 1558, Wolf Heckel 1562 usw.
Italienische Lautenisten: Francesco da Milano 1536, G. A. Casteliono 1536, Melchiorre de Barberiis, Giulio Abondante, Rosseto, Joan Maria de Crema, Ant. del Pifaro, Ant. Rotta, G. Fr. Vindella, Pietro Paolo Borrono (sämtlich 1546), Simon Gintzler 1547, Pietro Teghio 1547, Alberto da Ripa 1553 Vincenzo Galilei 1564, G. C. Barbetta 1569 usw.

Französische Lautenisten: Oronce Finé 1529, Guill. Morlaye 1552, Jul. Belin 1556, dazu Sammelwerke von Attaignant 1529, Phalèse 1546—1570, Le Roy 1551—1559.

Der polnische Lautenist Bacfarc (Valentin Greff 1507—1569).

d) Italiener und Spanier der Zeit 1560—1600 (Epoche Palestrina).

Giovanni Pierlugi genannt da Palestrina (geb. 1526 zu Palestrina, gest. 2. Febr. 1594 in Rom als päpstl. Kapellkomponist und Kapellmeister an St. Peter), der große Repräsentant des harmonisch abgeklärten Kirchenstils.

Marco Antonio Ingegneri in Cremona (1545—1592), Schüler von Ruffo, der Lehrer Monteverdis.

Constanzo Porta (1530—1601), Schüler Willaerts.

Giovanni Maria Nanino (1545—1607), der Begründer der römischen Kirchenmusikschule (1580, mit Palestrina als Studiendirektor). Sein Bruder und Schüler:

Giov. Bernardino Nanini (gest. 1623).

Felice Anerio (gest. 1614), der Nachfolger Palestrinas als Komponist der päpstl. Kapelle, und sein Bruder Giov. Francesco Anerio (1567—1621), Schüler Palestrinas.

Francesco Suriano in Rom (1549—1620), Schüler von G. M. Nanino und Palestrina.

Giovanni Croce in Venedig (1557—1609), Schüler Zarlinos.

Die Spanier: L. Tomaso da Vittoria (1540—1613), seit 1569 Hofkapellmeister in Madrid), Juan Ginez Perez in Valencia (1548—1612), Francisco Guerrero in Sevilla (1529—1599).

Der Portugiese Duarte Lobo (1540—1643!).

Andrea Gabrieli in Venedig (1510—1586), seit 1566 Organist an der Markuskirche; sein Neffe

Giovanni Gabrieli in Venedig (1557—12. Aug. 1612), seit 1582 erster Organist der Markuskirche, vorher in München.

Claudio Merulo (1333—1604), 1557—1586 Organist an der Markuskirche in Venedig, zuletzt in Parma.

Die beiden Gabrieli und Merulo sind zugleich hervorragende Förderer der Instrumentalmusik.

Ruggiero Giovanelli in Rom (1560—1605), Nachfolger Palestrinas als Kapellmeister der Peterskirche.

Orazio Vecchi in Modena (1551—1605), einer der Vorläufer der Opernkomposition, hauptsächlich Madrigalist.

Orfeo Vecchi in Mailand, (nicht mit dem vorigen verwandt, 1540—1604), ausschließlich Kirchenkomponist.

Andrea Rota in Bologna (1573—1597).

Giovanni Maria da Asola in Venedig (gest. 1609).

Joseffo Zarlino in Venedig (1517—1590), Schüler Willaerts, seit 1565 Kapellmeister der Markuskirche, der Begründer der Harmonielehre.

Die Madrigalisten: Pomponia Nenna in Bari (Lehrer des Gesualdo di Venosa, 9 Bücher Madrigale), Baldassaro Donato in Venedig (gest. 1603), Gesualdo Fürst von Venosa (1560—1614, der kühne Harmoniker), Luca Marenzio, der Großmeister des Madrigals des 16. Jahrhunderts (1550—1599, Organist der päpstl. Kapelle) und Nicola Vicentino (1511—1572, der Chromatiker, Schüler Willaerts).

Giov. Giac. Gastoldi in Mantua (1596—1622), berühmt durch seine Tanzlieder (Balletti 1591).

Als Kirchenkomponisten seien noch genannt: Costanzo Antegnati, Annibale Zoilo, Annibale Stabile, Annibale Padovano (auch als Organist bedeutend), Leone Leoni, Antonio Mortaro, Ippolito Baccusi, Ludovico Balbi.

e) Niederländer und Franzosen der Palestrina-Epoche.

Orlandus de Lassus (geb. 1532 zu Mons, gest. 14. Juni 1594), seit 1556 Hofkapellmeister in München, der größte Zeitgenosse Palestrinas, aber nicht nur Kirchenkomponist, sondern auch hervorragender Madrigalist.

Claude Goudimel, (geb. 1505 zu Besançon, Ende August 1572 in Lyon als Hugenott erschlagen), war nicht Palestrinas Lehrer und hat mit der römischen Schule nichts zu tun, war überhaupt wahrscheinlich nie in Italien. Seine Hauptwerke sind Bearbeitungen des hugenottischen Psalter.

Jachet de Wert (1536—1596), seit 1566 Hofkapellmeister in Mantua.

Claude Le Jeune aus Valenciennes (1530—1602), ein Nachfolger Jannequins als Chansonneur, auch neben Goudimel Komponist hugenottischer Psalmen.

Philippe de Monte (geb. 1521 in Mecheln, gest. 4. Juli 1603), seit 1568 Hofkapellmeister in Wien, hervorragender Kirchenkomponist und Madrigalist.

Alexander Uttendal (gest. 1581 in Innsbruck), Philippe Rogier (gest. 1596 als Hofkapellmeister in Madrid), Matthäus Lemaistre (gest. 1577, 1545—1568 Hofkapellmeister in Dresden), Jakob Regnart (gest. ca. 1600, seit seinen Knabenjahren in Wien, Prag und Innsbruck), Rogier Michael (gest. 1618, seit 1575 in Dresden, 1587 Hofkapellmeister).

f) Deutsche Meister der Palestrina-Epoche.

Hans Leo Haßler (geb. 1564 zu Nürnberg, gest. 8. Juni 1612 in Frankfurt a. M.), Schüler des Andrea Gabrieli, Hoforganist in Prag u. Dresden, hervorragend als Kirchenkomponist und als Komponist deutscher Lieder (Neuausgaben von Werken Haßlers von Kirnberger, Teschner, Eitner, Gehrmann, Schwartz).

Johann Eccard (geb. 1553 in Mühlhausen i. Th., gest. 1611 in Berlin), seit 1579 Herzogl. Kapellmeister in Königsberg.

Jacobus Gallus (Handl, eigentlich Jakob Petelin, geb. 31. Juli 1550 in Raifnitz in Unterkrain, gest. 24. Juli 1591 als Kantor in Prag), ein Palestrina und Lasso ebenbürtiger deutscher Meister der Kirchenkomposition, besonders auch der mehrchörigen (Opus musicum in Neudruck in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich).

Christoph Demantius in Freiberg i. S. (1567—1643), Philipp Dulichius in Stettin (1562—1631, Werke in Neuausgabe von R. Schwartz) usw.

g) Englische Meister der Palestrina-Epoche.

Christopher Tye zu Ely (1500—1572), Thomas Tallis (1520—1585, Hoforganist in London), William Byrd (1543—1622, Schüler von Tallis, Sänger der Hofkapelle in London), Thomas Morley (1557—1602.

Schüler von Byrd, Sänger der Hofkapelle), John Bull (1563—1628, seit 1613 in Brüssel und Antwerpen), Orlando Gibbons (1583—1625, zuletzt Organist der Westminsterábtei), John Dowland (1562—1626, Kgl. Kammerlautenist), William Blithemann (der Lehrer John Bulls, gest. 1591), Thomas Weelkes (gest. 1623, Mitglied der Kgl. Vokalkapelle), John Wilbye (1597 Organist in London), Peter Philipps in Antwerpen (4—8st. Madrigale und Motetten 1591—1633).

Hochblüte der englischen Virginalmusik (Klaviermusik) und des englischen Madrigals.

4. Theoretiker um 1500—1600.

Cochlæus, Tetrachordum musices (1500—1526 sieben Ausgaben).
Seb. Virdung, Musica getutscht (1511, Neuausgabe von Eitner 1882).
Pietro Aron, Il Toscanello in musica (1523 u. ö.), Lucidario in musica (1545) u. a.
Martin Agricola, Musica instrumentalis deudsch (1528, Neuausg. v. Eitner).
Lud. Fogliano, Musica theorica (1529).
Sebald Heyden, Ars canendi (1537).
Henr. Loritus Glareanus, Dodekachordon (1547, deutsch von P. Bohn 1889).
Nic. Vicentino, L'antica musica ridotta alla moderna pratica (1555).
Der Spanier Diego Ortiz lehrt schon 1553 die Improvisation von Gambenvariationen zu einer vom Klavier gespielten obstinaten Akkordgrundlage.
Hermann Finck, Practica musica (1556).
Joseffo Zarlino, Istituzioni harmoniche (1558 u. ö.), Dimostrazioni harmoniche (1571), Sopplimenti musicali (1588).
Vincenzo Galilei, Il Fronimo (1568, 1884).
Francisco Salinas, De musica libri VII (1577).
Sethus Calvisius, Melopœia (1582, 1592).
G. M. Artusi, L'arte del contrapunto (1586—1589).
Adriano Banchieri, Cartella (1601), L'organo suonarino (1605) u. a.
P. Pontio, Ragionamento di musica (1588), Dialogo (1595).
Valerio Bona, Regole del contrapunto (1595).
Thomas Morley, Introduction to practicall musicke (1597, 1608).

D. Das Generalbaß-Zeitalter (1600—1750).

VI. Kapitel.

Die Erfindung des rezitativischen Stils. Oper und Oratorium.

§ 38. Die Wurzeln des dramatischen Musikstils. Ältere Darstellungen der Musikgeschichte verstehen unter der begleiteten Monodie der Florentiner nicht die Madrigale, Caccias und Balladen der Florentiner des 14. Jahrhunderts, sondern das neue Durchbrechen des begleiteten Sologesanges seit 1600, wo Bestrebungen in hochgebildeten Kreisen von Florentiner Edelleuten, die musikalische Tragödie des klassischen Altertums zu neuem Leben zu erwecken, zu einer starken Reaktion gegen die kontrapunktischen Künste des imitierenden a cappella-Stils und zur Erfindung des Rezitativs führten.

Florentiner Monodie um 1300 und um 1600.

Musikalische Ausgestaltungen dramatischer Dichtungen waren lange vor 1600 in mannigfacher Weise versucht worden. Die ältesten Anfänge des musikalischen Dramas bilden die Weihnachtsspiele und Osterspiele (Passionsspiele), die sich aus unscheinbaren Keimen im Rahmen der Liturgie selbst entwickelten, nämlich in Tropen und Sequenzen (vgl. S. 46), speziell der Tropus des Tuotilo zum Introitus der Weihnachtsmesse (das erste Dreikönigsspiel), und Wipo's Ostersequenz (das erste Osterspiel) und Notker's Sequenz Virgo plorans (die erste Rachel-Klage), welche früh mit Verteilung an mehrere Priester gesungen und mit symbolischen Handreichungen, auch bald mit Verkleidungen aufgeführt zur Entstehung förmlicher liturgischen Dramen führten, die aber mit wachsender Ausdehnung notwendig aus den Gottesdienst hinausgedrängt zu selbständigen Aufführungen wurden und ihre Stoffkreise immer weiter zogen und besonders auch als dramatisierte Heiligenlegenden (Mysterien) in Menge enstanden. Die musikalische Gestaltung derselben lehnte an die kirchlichen Gesangsformen an

Weihnachtsspiele und Osterspiele.

Liturgische Dramen.

Mysterien.

und flocht vielfach wirkliche Kirchengesänge (Hymnen, Antiphonen), ja sogar auch weltliche Gesänge mit neuen geistlichen Texten ein. Passionsspiele. Eng verwachsen mit dem biblischen Text blieben die Passionsspiele, welche neben der Verteilung der Rollen der redend eingeführten Personen auch den erzählenden Bericht des Evangelisten Evangelist. konservierten und ihn einem besonderen Sänger zuwiesen. Es ist Lektionston und Rezitativ. wohl zu beachten, daß der aus dem Lektionstone herauswachsende mehr rezitierende als kantilierende Vortrag besonders der Berichte des Evangelisten dem späteren wirklichen Rezitativ sehr nahe steht und daß auch die ausdrucksreichere Behandlung der Parte der redenden Personen einen wirklichen dramatischen Stil in sehr erheblichem Umfange vorbereitet. Dazu kommt, daß sehr wahrscheinlich auch bereits seit dem 14. Jahrhundert Instrumente zur Begleitung der liturgischen Dramen herangezogen worden sind. Der Unterschied der Mysterien, Passionsspiele und sonstigen Azioni sacre. Autos sacramentales. Azioni sacre (in Spanien Autos sacramentales) gegenüber den ersten Oratorien der Zeit um 1600 ist daher nur ein kleiner, es handelt sich da gar nicht um eine plötzliche Neuschöpfung, sondern nur um Umgestaltungen längst vorbereiteter Formen. Spärlicher sind Wurzeln für weltliche Schauspiele mit Musik nachweisbar. Ganz Robin et Marion. vereinzelt steht im 13. Jahrhundert das kleine Liederspiel ‚Robin et Marion‘ des Troubadour Adam da la Halle, das nichts anderes ist als eine dramatisierte Pastourelle mit Einlegung einer großen Zahl kleiner volksmäßigen Liedchen. Erst im 16. Jahrhundert mehren sich die Spuren von höfischen Prunkaufführungen, Balletten Ballette mit Gesangseinlagen. und Pantomimen mit Gesangseinlagen, nun natürlich in dem allgemein gewordenen a cappella-Stile, auch Einzelreden von einem mehrstimmigen Chore vorgetragen. Auch Karnevalgesänge aller Karnevalistische Gesänge. Art für maskierte Gruppen mit humoristischer Tendenz finden wir bereits seit dem Anfange des 16. Jahrhundert in Italien in Blüte. Endlich bilden auch sogenannte Intermedien (Intermezzi), Intermedien. auf die Zwischenakte von Tragödien verteilte allegorische oder scherzhafte Handlungen mit Musik (mehrstimmige Gesänge), eine der vorbereitenden Formen des Musikdramas. Sehr wichtig ist auch Harmonischer Satz der Madrigale. die eigenartige Entwicklung, welche die Madrigalienkomposition in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert nimmt, indem sie von der imitierenden Setzweise, die anfänglich ihre charakteristische Eigenschaft ist, immer mehr zu harmonischer Zusammenfassung der Stimmen vordringt und ihren Schwerpunkt in stark ausdrucks-

vollen Harmoniewirkungen findet anstatt in künstlichen Stimmenverflechtungen. Die »Chromatik« der das alte »Klausel«-Wesen über Bord werfenden Willaertschen Schule, Vicentino, Marenzio, Gesualdo di Venosa leitet tatsächlich zu dem Dramatiker Monteverdi über, der zugleich auch selbst noch ein starker Madrigalist ist. Und gar die dramatischen Madrigalisten Orazio Vecchi und Adriano Banchieri, die Einzelreden durch fünfstimmige Chöre homophoner Faktur absingen lassen, stehen eigentlich schon ganz auf dem Boden der akkompagnierten Monodie, nur daß die begleitenden Unterstimmen noch gesungen, statt von Instrumenten gespielt werden und den Rhythmus der Oberstimme mitmachen, anstatt die Harmonien auszuhalten. Nimmt man dazu noch die im 16. Jahrhundert beliebten Arrangements von Vokalsätzen aller Art für eine Singstimme mit Lautenbegleitung, so erscheint das musikalische Material für alle Elemente des musikalischen Dramas hinlänglich vorbereitet, um zu ermöglichen, daß die theoretische und ästhetische Konstruktion eines dem der Griechen nachgebildeten Dramas mit Musik zu praktischen Resultaten führte.

Die Chromatiker.

Madrigaleske Dramatiker.

Arrangements für 1 Stimme mit Laute.

Zu allen diesen die Rehabilitierung des zeitweilig durch die imitierende Polyphonie stark zurückgedrängten Sologesanges vorbereitenden Umständen kommt aber noch einer, der den Historikern ganz entgangen war, nämlich die großes Aufsehen machende Vorführung von Stimmen außergewöhnlichen Umfangs (Männerstimmen die das Gebiet des hohen Tenors und des tiefen Basses beherrschten, Frauenstimmen, die zugleich hohe Soprane und tiefe Alte sind), welche nach dem Berichte des Vincenzo Giustiniani (1628) etwa seit 1575 von Neapel aus über Italien (Rom, Florenz) sich verbreitete und eine Modesache wurde. Da Kompositionen solcher Anlage für jene Zeit nicht nachweisbar sind, so hat man wohl anzunehmen, daß die Gesangsvirtuosen (der Neapolitaner Giovanni Andrea, der päpstliche Kapellsänger Alessandro Merlo, ferner Giulio Cesare Brancaccio, Giulio Caccini, Francesco Rasi, Giuseppe Cenci, Giovanni Domenico Puliaschi und eine Sängerin Femia werden als Repräsentanten genannt) sich Stücke für diesen Zweck zurechtgemacht haben. Immerhin hat aber doch Caccini in die zweiten Nuove musiche v. J. 1614 ein paar Baß-Tenor-Arien aufgenommen und in der Folge sind Spuren dieser Virtuosen-Literatur mehrfach nachweisbar. Da im Rahmen der imitierenden a cappella-Gesangsmusik für solche Erscheinungen kein Platz ist, so muß man wohl

Sologesänge von 3 Oktaven Umfang vor 1600.

in ihnen einen Beweis sehen, wie stark die Zeit vor 1600 auf die wirkliche Monodie hindrängte.

Das eigentlich neue der ersten Versuche war nicht sowohl der Sologesang mit Begleitung als vielmehr die ausdrückliche Erfindung der Gesänge für nur eine einzige Stimme, welcher die Begleitung untergeordnet ist und nur als harmonische Stütze dient. Diese Singstimme ist radikal der alleinige Interpret des Textes und in der ersten Zeit der neuen Monodie daher absolut pausenlos (bis auf ganz kurze Interpunktions- oder Atmungspausen), sodaß das Akkompagnement keinen Anteil am musikalischen Aufbau nimmt. Eine Komplikation bedingt aber die von den Begründern des neuen Stils bestimmt ausgesprochene Tendenz, tanzlied- bzw. kanzonettenmäßiger Haltung der Melodiebildung aus dem Wege zu gehen und vielmehr ein detailliertes Eingehen auf den Wortsinn und die Ausdrucksmodalitäten einer gefühlswarmen Deklamation des Textes zur leitenden Norm zu machen. Beschleunigungen und Dehnungen von Textteilen je nach der Wichtigkeit der Worte veranlassen eine vorher nicht bekannte Freiheit der Behandlung der rhythmischen Verhältnisse, die durch die gerade in dieser Zeit erfolgende Einführung der vorher nur für Lauten- und Orgeltabulaturen gebräuchlichen Taktstriche auch in die Vokalmusik sehr auffällig wird und lange das Verstehen der Absicht der Komponisten verhindert hat. Speziell der Komponist, dessen nicht für die Bühne bestimmtes Werk ‚Nuove musiche‘ (1601) der neuen Epoche ihren Namen gegeben hat, Giulio Caccini (gest. 1618), ist daher in der Geschichtschreibung der Musik unverdientermaßen hart beurteilt worden, sofern man ihm schlechte Deklamation und Talentlosigkeit für Melodie-Erfindung vorgeworfen hat. Die »sprezzatura del canto«, welche er zum Losungswort machte, ist nicht »Verachtung der Melodie«, wie es fälschlich die Historiker gedeutet haben, sondern vielmehr eben diese Freiheit des Vortrages (leggiadria) der Textteile je nach ihren Ausdrucksansprüchen, die Emanzipation von der schematischen Wiedergabe des poetischen Metrums durch gleichmäßig eingehaltene Taktwerte. Mit peinlicher Treue wahrt Caccini in der Komposition strophischer Lieder die großen Konturen der Strophe. Das Ideal der Caccinischen Nuove musiche ist daher nichts geringeres als das moderne Kunstlied. Die einseitige Hinlenkung des Interesses auf die Kindheitsgeschichte der Oper hat verschuldet, daß dieses Verdienst Caccinis lange uner-

Rein monodische Erfindung.
Pausenlosigkeit.
Ablehnung des Kanzonettenstils.
Freie Rhythmik.
Taktstriche.
Caccini.
Sprezzatura.
Wahrung des Strophenbaues.

kannt geblieben ist. Die Literatur der in Nachahmung der Caccinischen entstandenen ‚Musiche' oder ‚Arie', Sammlungen von solchen liedartigen Sologesängen mit Generalbaß, ist eine sehr große und Caccinis Weltberühmtheit steht außer Zweifel. Sehr mit Unrecht hat man ihn für das Überhandnehmen der den höheren dramatischen Zielen nur selten dienlichen Koloraturen verantwortlich gemacht; die Einleitung der Nuove musiche stellt sich sogar direkt in Gegensatz zu jedem unmotivierten Gebrauche der Koloraturen, die schon vor ihm aufgekommen sind und gelehrt wurden (Bovicelli 1594, Zacconi 1596).

Koloraturen.

Geht so Caccinis Reform eigentlich in erster Linie den liedmäßigen Gesang an, so ist doch nicht zu verkennen, daß auch der den Ausgangspunkt der Opernkomposition bildende deklamatorische Stil auf demselben Boden steht, sofern auch er auf den ausdrucksvollen Vortrag des Textes das Hauptgewicht legt und eine einzige Singstimme zum alleinigen Träger der musikalischen Formgebung macht. Die Frage, ob Caccinis Liedstil dem theoretischen Raisonnement der Florentiner Camerata (§ 39) seine Entstehung verdankt oder ob umgekehrt die Manier Caccinis als geeignet für die dramatischen Ideale von derselben akzeptiert wurde, ist wohl nicht mehr zu entscheiden. Als sicher darf aber wohl angesehen werden, daß das Bestreben, eine Art musikalischer Prosarede zu schaffen, was freilich erst fast ein halbes Jahrhundert später wirklich gelang im (parlando-Rezitativ), der Veranlagung Caccinis eigentlich fern lag. Nicht eine Verkümmerung des Liedstils sondern eine Veredelung desselben erstrebte er!

Der deklamierende Stil.

Musikalische Prosarede.

§ 39. Die Florentiner Camerata. Der Lorbeer der ersten Anwendung des musikalisch-dramatischen Stils ist umstritten. Doch steht fest, daß der Gedanke, die gepriesenen Wunderwirkungen der antiken Tragödie mit Musik zu erneuern, in den gebildeten Kreisen der Florentiner Hofgesellschaft entstanden ist. Speziell ist das gastliche Haus des Giovanni Bardi, Conte del Vernio, als die Pflegestätte der ersten Versuche durch bestimmte Aussagen der Zeitgenossen verbürgt. Bardi selbst war mehr als nur Musikfreund, wie zwei erhaltene 5st. Madrigale beweisen. Den ersten Anlaß zu diesen Renaissancebestrebungen gab der Dialog des Vincenzo Galilei (Vater des Galileo Galilei) über die Musik der Griechen (1581), der auch mit dem Gesange des Ugolino aus Dantes Divina

Bardi.

Vinc. Galilei.

commedia den ersten praktischen Versuch machte, den antiken Stil zu erneuern. Doch schreibt Alessandro Guidotti, der Herausgeber (1600) von Cavalieris allegorischer Rappresentazione di Anima e di Corpo, diesem die Reform zu. Emilio del Cavaliere (gest. 1602 in Rom) war seit 1588, wo er mit einem Intermedium (Gesangsballett) gelegentlich der theatralischen Aufführungen zur Hochzeit Fernandos von Medici mit Christine von Lothringen zuerst als Komponist hervortrat, Intendant am Hofe von Florenz. Drei Pastorales seiner Komposition im rezitierenden Stile gehören zu den Vorläufern der wirklichen Oper (Il satiro 1590, La disperazione di Fileno 1590 und Il giuoco della cieca 1595), sind aber nicht erhalten; die genannte Rappresentazione aber gilt als das erste Oratorium. Auch die Vorrede von Peris Euridice hebt die Verdienste Cavalieris hervor. Seine kompositorischen Leistungen wurden aber schnell in Schatten gestellt durch diejenigen des Jacopo Peri (gest. 1633 zu Florenz), Cavalieris Nachfolger als Intendant am Medicäerhofe. Als 1592 Bardi als päpstlicher Kammerherr nach Rom berufen wurde und das Haus des Jacopo Corsi fortan die Versammlungsstätte der Camerata bildete, trat der von Corsi augenscheinlich bevorzugte Peri mehr und mehr in den Vordergrund gegenüber Caccini, Bardis speziellerem Protégé. An der 1597 bei Corsi aufgeführten ersten wirklichen kleinen Oper ‚Dafne' (Text von Ottavio Rinuccini, den auch 1608 Gagliano komponierte) waren außer Peri noch Caccini und Corsi selbst (mit einem freilich sehr schwerfälligen Stücke, das zufällig allein erhalten ist) als Komponisten beteiligt; die Komposition der großen Festoper ‚Euridice' aber für die Hochzeit Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria de' Medici (Florenz 6. Okt. 1600) wurde Peri allein übertragen und nur durch ein Komplott Caccinis mit seinen als Sänger mitwirkenden Schülern kamen bei dieser Erstaufführung auch einige von Caccini komponierte Nummern zum Vortrag. Im Druck erschienen aber noch 1600 vollständige Kompositionen des Werkes von beiden Komponisten als sprechender Beweis ihrer Rivalität um die Ehre der Autorschaft der Stilreform. Der Stil beider ist nur wenig verschieden, da Caccini sich offenbar den theoretischen Maximen der Camerata stark angepaßt und von den Freiheiten seiner Nuove musiche in der Oper keinen Gebrauch gemacht hat; immerhin fühlt man aber durch, daß Caccini mehr Lyriker und Peri mehr wurzelechter Dramatiker ist. Das bestätigen auch die ‚Varie musiche'

Cavalieri.

Peri.

Corsi.

Dafne 1597.

Euridice 1600.

Peris Varie musiche 1609.

Peris (1609), welche Caccinis freie Handhabung der Liedform verschmähen, aber in einigen Nummern durch bestimmte Scheidung in rezitativische und arien-(kanzonetten-)hafte Teile und eingeschaltete Instrumentalritornelle einen bedeutsamen Schritt vorwärts zur Ausbildung der Form der Kantate (§ 56) machen.

Die dramatische Deklamation.

Trotz der ausgesprochenen Absicht der Begründer der Stilreform, an die Stelle eigentlichen (kanzonettenhaften) Gesanges eine mehr der gemeinen Sprechweise nahe kommende Art des Gesangs zu geben, ist der Stile rappresentativo oder Stile recitativo der ersten Opern weit entfernt von der freien Beweglichkeit und Natürlichkeit des späteren eigentlichen Rezitativs, und vielmehr fortgesetzt eine an übertriebenem Ausdruck krankende Deklamation, die dem sehr nahe kommt, was in der Musik Bachs als Arioso im Gegensatz sowohl zum Rezitativ als zur Arie steht. Doch gilt das nur für alle Sologesänge; die mehrstimmigen Sätzchen, Chorlieder und Instrumentalstücke stehen durchaus auf dem Boden der älteren Kunstpraxis und sind von der Reform nicht berührt, übrigens nur skizzenhaft behandelt und minderwertig. Durch die prinzipielle Opposition gegen den durchimitierenden Stil des 15. bis 16. Jahrhunderts ist für die ersten Opern jedes imitatorische Eingreifen des Akkompagnements absolut ausgeschlossen, die Solosingstimme soll durchaus allein den Aufbau bestreiten und darum ist sie pausenlos. Da aber auch eine schlicht liedmäßige (volksmäßige, tanzmäßige) rein musikalische Struktur vermieden wird, so ist das Resultat eine Gesangsweise, die ein geistreicher Zeitgenosse (G. B. Doni) mit Recht als »Fischotter« (lontra), d. h. »weder Fisch noch Fleisch« bezeichnet.

Wiedereindringen rein musikalischer Formelemente.

Schon in Monteverdis ‚Orfeo' 1607 und Gaglianos ‚Dafne' (Mantua 1608) hat sich aber die Musik von solcher Verleugnung ihrer unentbehrlichen Grundlagen einigermaßen zurückgefunden, bei Gagliano besonders durch Aufnahme einer ganz erheblichen Anzahl von Nummern, deren Rhythmus sich eng an die volksmäßige Frottola anschließt und den Reimen die ihnen gebührenden korrespondierenden Stellen im Aufbau der Perioden beläßt. Schon Monteverdi führt auch Instrumentalsätze von etwas ausgeführterer Form ein (Toccata [Vorspiel], Sinfonien, Ritornelle). Die fernere Entwickelung der Oper erfolgte, wie nicht anders zu erwarten, durchaus in der Richtung weiterer Stärkung der rein musikalischen Faktoren, d. h. die geschlossene Melodiebildung kommt wieder zu

Ehren, die anfänglich durchaus verpönten Wortwiederholungen werden zur Herstellung von Symmetrien wieder geschätzt und es entwickelt sich immer bestimmter der Gegensatz von Arie und eigentlichem Rezitativ. Freilich liegt aber die Ausbildung dieser neuen Elemente der Monodie in der Hauptsache außerhalb der Oper auf dem Gebiete der Kantate und auch auf dem der instrumentalen Monodie (§ 41).

§ 40. Der Generalbaß. Vergebens hat man bislang nach einem Erfinder des Generalbasses (bezifferten Basses) gefragt. Durch Michael Prätorius (1617) ist dem Ludovico Viadana (siehe unten) dieses Verdienst zugeschrieben worden. Das improvisierte akkordische Spiel auf einem Klavier- oder Lauteninstrumente zur Begleitung einer Singstimme oder eines Solo-Melodie-Instrumentes ist aber zweifellos sehr viel älter; schon Diego Ortiz (1553) bezeugt ein obstinates Klavierakkompagnement für Gamben-Improvisationen, und die Gitarren-Alphabete zu Anfang des 17. Jahrhunderts lassen auf eine altüberkommene empirische Behandlung der Lauteninstrumente als Akkordinstrumente schließen zu einer Zeit, wo es noch gar keine Harmonielehre gab. Die große Literatur der nicht bezifferten Bässe des Generalbaßzeitalters beweist auch das Fortbestehen solchen Improvisierens nach dem Gehör oder nach dem Harmoniegefühl. Die Baßbezifferung ist aber bis jetzt nur seit dem Aufkommen des Stile recitativo nachweisbar und wird daher allgemein in dessen Gefolgschaft gesetzt. Wenn es auch wohl denkbar ist, daß dieselben Ästhetiker, welche den rezitativischen Stil auf dem Wege theoretischen Raisonnements aufgestellt haben, auch die eine reale Vielstimmigkeit wenigstens aus der Notierung verbannende Form seines Auftretens ersonnen hätten, so ist doch der früh auftretende Namen Spartitura d'organo (in Banchieris Kirchenkonzerten 1595) wohl geeignet, im Gegenteil die Vermutung zu erwecken, daß die Baßbezifferung in der Praxis der italienischen Organisten sich entwickelt hatte, ehe der rezitativische Stil entstand. Das Zusammenschreiben der ja regelmäßig in Stimmen gedruckten vielstimmigen Vokalwerke der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in eine Intavolatura d'organo, d. h. auf zwei Liniensysteme (von gewöhnlich mehr als je fünf Linien), ergab zwar eine vortreffliche Unterlage für die Ausarbeitung eines Orgelarrangements, aber keineswegs eine bequeme Stimme für die eventuelle Unterstützung eines Chorwerkes durch mitgehende

Akkordisches Akkompagnement vor 1600.

Orgel. Es liegt sehr nahe, anzunehmen, daß die Organisten statt dessen diese abbreviierte Art der Notierung des Gesamtsatzes für ihre Zwecke (bei Einstudieren und zur Füllung) allmählich ausgebildet haben. Ein starker Beweis für diese Annahme liegt darin, daß auch für Tonsätze im imitierenden Stile des 16. Jahrhunderts der Generalbaß um 1600 in Gebrauch ist, da aber den Namen Basso seguente führt und nicht eine besondere das Fundament bildende Stimme ist, sondern die Noten der jeweilig tiefsten Stimme aufweist mit Andeutung des Ganges der höheren mittels Ziffern, und überall, wo der Sopran allein beschäftigt ist, keine Bezifferung hat. Man wird wohl alles fernere Suchen nach einem Erfinder des Generalbasses aufgeben und sich damit begnügen dürfen, zu wissen, daß Basso seguente und Basso continuo nicht identisch sind, daß vielmehr erst der Basso continuo eine unausgesetzt beschäftigte besondere Instrumentalbaßstimme ist, welche auch dann in der Baßregion weiter geht, wenn gelegentlich ein etwaiger Singbaß oder Streichbaß pausiert. Die Unterscheidung ist für die fernere Entwickelung besonders der Instrumentalmusik mit Generalbaß sehr wichtig, da bis in die Zeit, wo der Generalbaß überhaupt abgeschafft wird (im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts) fortgesetzt nebeneinander Kompositionen mit Basso continuo und solche mit Basso seguente geschrieben werden und sogar auch fugierte Sätze sowohl mit der einen als mit der anderen Art des Generalbasses vorkommen. Die ältesten Generalbässe sind also die für Orgel zur Unterstützung der Aufführung von kirchlichen Vokalwerken im alten vollstimmigen Stile, für welche der Name Concerto ecclesiastico (zuerst 1587 bei den beiden Gabrieli und 1595 bei Adriano Banchieri) üblich wird, der stets auf die gewünschte Unterstützung der Singstimmen durch Instrumente hindeutet, zunächst aber für diese keine selbständigen Stimmen aufweist. Doch ist bereits auf den Gabrielischen Kirchenkonzerten ausdrücklich vermerkt »per voci et stromenti musicali«, was freilich an sich keine Neuerung wäre, wenn nicht der Titel Concerti an der Spitze stände. Denn die Ausführung durch Singstimmen oder Instrumente ist seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts auf den Titeln einer großen Zahl von Werken, geistlichen wie weltlichen, freigegeben. Natürlich kann bei solchen vollstimmig ausgearbeiteten Vokalwerken von einer selbständigen Betätigung der Orgel nicht die Rede sein, sondern ebenso wie zur Verstärkung herangezogene Orchester-Instrumente

Basso seguente. **Basso continuo.** **Concerti.**

mit einzelnen Singstimmen gehen oder sie vertreten, hat auch die Orgel nur die Aufgabe, die Singstimmen zu verstärken und durch ihre bestimmten Tongebungen zu führen. Erst die 1602 erschienenen Kirchenkonzerte des Ludovico Grossi da Viadana (geb. 1564 bei Mantua, gest. 2. Mai 1627 zu Gualtieri), sind gleich von Hause aus auf die obligate Mitwirkung der Orgel angewiesen und disponieren nur über 1—4 Singstimmen, zu denen der Orgelbaß als besondere von Anfang bis zu Ende gesellte Stütze, als wirkliche Begleitung (Acompagnamento), tritt; Viadana braucht daher im Titel des Werkes zum ersten Male den Terminus »Basso continuo« (pausenloser Baß). Je nach der Anzahl der beschäftigten Singstimmen hat für Kompositionen dieser Art der Basso continuo ganz verschiedene Aufgaben. Zu einem vollen vierstimmigen Satze wird er sich auf die alte Rolle als Stütze und Füllung durch Akkordgriffe beschränken können; unter nur einer Stimme, oder wo zwei Stimmen imitierend und mit wechselnden Pausen geführt sind, muß er aber kontrapunktische Haltung annehmen und sich an der Imitation beteiligen. Schon Agostino Agazzari in der Vorrede seiner Sacrae cantiones (1609) fordert daher für die Ausführung des Generalbasses einen gewiegten Kenner des Kontrapunkts. Das gilt natürlich zunächst für solche Kompositionen wie die Viadanas, welche nicht im rezitierenden Stile, sondern in dem herkömmlichen melodischen Stile aber mit Einschränkung der Stimmenzahl geschrieben sind. Nur für das wirkliche Rezitativ in seiner ursprünglichen Form kann diejenige Art der Ausführung des Generalbasses ernstlich in Frage kommen, welche viele überhaupt für die normale und allgemeine halten, das bloße kurze Angeben von Akkorden entsprechend den Andeutungen der Bezifferung. Die Florentiner Erfinder des Rezitativs wenden zur Ausführung des Generalbasses gleichzeitig und im Wechsel mancherlei Instrumente an, nämlich den Kielflügel (Gravicembalo), die große Baßlaute (Theorbe), die Baßchitarra (Chitarrone) und das Baßinstrument der Familie der saitenreicheren Violen, der Lyren (Lirone [Baryton]). Cavalieri verlangt, daß dieselben für den Zuschauer unsichtbar in den Kulissen aufgestellt werden, und daß je nach den Affekten, die der Gesang ausdrückt, die Instrumente wechseln sollen. Bei der berühmten Aufführung der Intermedien von Malvezzi 1588 in Florenz sang Vittoria Archilei die Einleitungsnummer, indem sie selbst dazu die Laute spielte, aber dazu noch begleitet von zwei Chitarroni; bei mehrstimmigen Gesängen wirkten eine große Zahl von Instrumenten mit.

Randnotizen: Viadanas Kirchenkonzerte. — Akkompagnement. — Ag. Agazzari. — Akkordische Begleitung des Rezitativs. — Generalbaßinstrumente.

Es liegt in der Natur des der eigentlichen Melodiebildung zunächst mit Absicht ganz abgewandten Rezitativs, daß es auch in der Begleitung eine solche nicht duldet, daß vielmehr die Instrumente mit gerissenen Saiten (Laute, Klavier, Gitarre) nur die Akkorde kurz angeben, welche die Tongebungen harmonisch tragen; nur die Baßtöne selbst wurden durch einen Streichbaß (Lirone, Violone) oder eine Orgel (ein Positiv) ausgehalten. Mit dem Wiedereindringen geschlossener musikalischen Formgebung in den dramatischen Gesang (Arie) erwächst aber nun dem Generalbaß sofort die Pflicht, statt bloßer Markierung der Harmonien auch seinerseits melodische Bildungen zu bringen. Das kontrapunktisch geführte Akkompagnement ist schon selbstverständlich für Caccinis Nuove musiche (1602), Peris Varie musiche (1609), Ott. Durantes Arie divote (1608) usw. und natürlich ebenso auch für die nach wenigen Jahren einsetzenden instrumentalen Monodien.

Ariose Monodien.

§ 41. Die instrumentale Monodie. Von einer instrumentalen Nachbildung des rezitativischen Stils kann natürlich ernstlich nicht die Rede sein, da dessen einziges leitendes Prinzip, die deutliche korrekte Betonung der Worte, nicht zur Anwendung kommt, wo keine Worte sind. Erst einer späteren Zeit blieb es vorbehalten, trotzdem auch Instrumentalrezitative zu schreiben, welche sich gebärden, als ob sie Worte interpretierten, freilich nicht in der Art des eigentlichen Ausdrucks entbehrenden Rezitativs der ersten Erfinder, sondern des fortgeschrittenen, mehr musikalische Elemente zulassenden ihrer genialeren Nachfolger. Wenn also gleich nach 1600 auch die Instrumentalmusik anfängt, neben dem ausgearbeiteten mehrstimmigen Satze den Satz für eine oder zwei Melodiestimmen mit beziffertem Baß zu kultivieren, so darf man doch diese instrumentalen Monodien nicht mit den Rezitativen der Cavalieri, Peri, Caccini vergleichen, sondern muß ihre Vorbilder in Viadanas Kirchenkonzerten suchen. Vielleicht ist sogar die Viadanas Kirchenkonzerten (1602) angehängte Canzon a risposta für Violine, Kornett und 2 Posaunen mit Basso continuo (geteilt in zwei einander ablösende Gruppen, Violine mit 1. Posaune, und Kornett mit 2. Posaune) das Modell für die nun schnell folgenden Werke solcher Art gewesen (z. B. bringt G. P. Cima als Anhang seiner Kirchenkonzerte [1610] sechs 2—4stimmige Sonaten). Der erste klassische Repräsentant der nun für mehr als 150 Jahre eine erste Rolle spielenden Komposition für zwei bald alternierende, bald (in Terzen) zusammen gehende hohe Melodieinstrumente (zwei

Viadanas Canzon a risposta.

Triosonaten

Violinen oder Kornette [Zincken]) mit Generalbaß, ist aber der 1587—1628 am Hofe zu Mantua nachweisbare jüdische Komponist Salomone Rossi, der 1607, 1609, 1613 und 1622 vier Bücher 2—5stimmiger Sonaten, Sinfonien und Tanzstücke herausgab (aber auch schon seit 1589 fünf Bücher 5stimmiger Madrigale usw.). In Rossis Instrumentalsätzen dominiert durchaus der dreistimmige Satz mit zwei hoch liegenden Stimmen und mit oft mehr als zwei Oktaven Abstand darunter liegendem Continuo. Doch ist die 6. Sonate seines Op. III (1613) eine ‚Sonata in dialogo', die erst im Schlußteil die beiden Violinen gleichzeitig spielen läßt, also bereits ein Beispiel wirklicher instrumentalen Monodie, die natürlich noch mehr als die dreistimmigen Stücke auf kontrapunktische und motivische Begleitung rechnet. Wichtig ist Rossi auch als einer der ersten wenn nicht der erste Pfleger der Variationenform, meist in Form der Entwickelung wechselnder Gestaltungen der Oberstimmen über einem unverändert bleibenden Basse (Basso obstinato), wie er etwa um dieselbe Zeit für die englischen Virginalkomponisten (John Bull, William Byrd, John Dowland, Th. Tallis, Peter Philipps, Thomas Morley, Orlando Gibbons usw.) beliebt ist (als sogenannter ‚Ground') und in Italien besonders von Girolamo Frescobaldi als Ciacona und Passacaglia für Orgel aufgenommen wird und zu dauernder Pflege kommt. Aber Rossi nimmt auch bereits die immer reichere Ausschmückung einer Sopranmelodie, die eigentliche Variierung im modernen Sinne in Angriff (Op. 4 Nr. 5 ‚sopra un Aria francese'), wie sie sonst zuerst Christopher Simpsons ‚Division violist' 1659 für die Mitte des 17. Jahrhunderts belegt. Nicht in allen Fällen sind übrigens bei den ersten Pflegern des Satzes ‚*a due canti*' mit Generalbaß beide Melodiestimmen hochliegende, sondern oft ist die zweite wie in den beiden Gruppen bei Viadana ein Baßinstrument (Violone oder Trombone). Rossi hält jene für die Zukunft so große Bedeutung erlangende Form der Triosonate fest; aber schon sein erster bedeutender Nachfolger Biagio Marini aus Brescia (gest. 1660 zu Padua, um 1624—1641 am Hofe zu Neuburg, dort geadelt), der erste Berufsgeiger, der als Komponist hervortritt, bringt in seinem Op. 1 (Affetti musicali 1617 für 1—3 Melodieinstrumente außer dem Continuo) einzelne Beispiele, wo das zweite Melodieinstrument Baßlage hat (Violone, Trombone oder Fagotto, 1641 bei G. B. Fontana auch bereits *Violoncino* [Cello]). Da in denselben der Continuo überall, wo der an der Themen-

Salomone Rossi.

Variationen.

Biagio Marini.

bildung beteiligte 2. Canto beschäftigt ist, mit demselben unisono geht (nur ohne sein etwaiges Figurenwerk), so ist der vom Komponisten aufgezeichnete Satz tatsächlich nur ein zweistimmiger und fällt daher dem Generalbaß obligate Mitarbeit in mittlerer Lage zu.

Solo-Violin-Sonaten.

Aber dasselbe Erstlingswerk Marinis bringt auch die ersten überhaupt nur für ein Melodieinstrument (Violine oder Cornett) mit Continuo geschriebenen Stücke, also wirkliche Monodien: Nr. 18 La Orlandina, Sinfonia a 1 Violino o Cornetto e Basso se piace (d. h. die Baßstimme kann auch von einem Streichbaß, Fagott oder Trombone mitgespielt werden, für den eine besondere Stimme mit Pausen da ist; aber als Continuo ist sie obligat) und Nr. 19 La Gardana, Sinfonia a 1 Violino o Cornetto solo (nur mit Continuo). Erst damit ist die Solosonate wirklich gewagt, die nun schnell durch andere Komponisten Nachahmung und Förderung findet (Innocenzio Vivarino 1620 [8 Sonaten als Anhang des 1. Buchs seiner Motetten für eine Singstimme mit Continuo], Giov. Batt. Fontana [gest. 1630] 1641, Marco Uccellini 1639, Nicolaus a Kempis 1644 usw.). Durch das Auftreten von Violinspielern als Komponisten kommt aber früh auch bereits das virtuose Element in diese Sonaten, in Marinis

Doppelgriffiges Violinspiel.

Op. 8 1626 in Gestalt einer für lange Strecken in Doppelgriffen geführten Soloviolinsonate mit Continuo und einer überwiegend in Tripelgriffen ‚a modo di Lira', bei Carlo Farina (1626 Konzertmeister in Dresden) sogar schon in der Gestalt echter Virtuosen-Charlatanerien.

Violintechnik in der Themenerfindung.

Die Einführung von der Natur des Instruments bequemen häufigen weiten Sprüngen brachte aber eine höchst wertvolle freiere Beweglichkeit in die Thematik, die sich bis dahin noch immer allzu ängstlich an das Gesangsmäßige gehalten hatte.

Den bestimmten Beweis, daß man schon in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts auf wesentliche Beteiligung des Akkompagnements an der motivischen Arbeit rechnete, erbringt eine Stelle in Biagio Marinis Op. 8 (1626), wo in der 1. Solosonate für Violine oder Kornett in der Continuostimme (welcher, wie für Solosonaten fortan üblich, die Violinstimme übergedruckt ist) einige Imitationen vom Akkompagnement gefordert werden:

Continuo Violine

NB.

Continuo Violine

NB.

In ähnlicher Weise deutet Tarquinio Merula, einer der wichtigsten ersten Komponisten von Triosonaten, der schon 1615 ein Buch Instrumentalkanzonen herausgab, in seinen Sonate concertate (1637) bei Nr. 2 La Pedrina (für 2 Violinen und Continuo) die von ihm gewünschte motivische Arbeit im 3.—5. Takt im Continuo an:

Violino 1°

Continuo.

Viol. 2°

Continuo.

Auch in Nr. 3 der 1641 gedruckten Sonaten von G. B. Fontana (gest. 1629!) sind im Continuo Vorimitationen notiert:

Das sind die Stellen, die trotz ihrer Vereinzeltheit uns mehr über die Bedeutung des Akkompagnements auf Grund des Generalbasses verraten als alle Generalbaßschulen [1]). Nimmt man dazu noch die Äußerung Agazzaris, daß es sich für den Organisten, der bei

[1]) Ein vierter Beleg ist die Andeutung motivischen Akkompagnements in einer Stelle von Charpentiers Kopie des Oratoriums Jephta von Carissimi (vgl. die Bemerkung M. Brenets, Rivista musicale 1887, S. 482) mit Berufung auf Carissimi selbst.

einem kirchlichen Vokalwerke den Generalbaß ausführt, nicht darum handelt, die Stimmen mitzuspielen, wie sie da stehen, sondern Melodie zu entwickeln, so begreift man, wie Claudio Monteverdi dazu kommt, für die neue Praxis mit einem Seitenhieb auf Artusi und Zarlino als Vertreter der alten Lehre den stolzen Namen ‚Seconda pratica overo Perfectione della moderna musica' vorzuschlagen. Wenn auch vielleicht Monteverdi dabei weniger an die bedeutsame Aufgabe dachte, welche dem Akkompagnisten zufällt, als vielmehr an die freie Entwickelung, welche Harmonik und Melodik genommen haben, so dürfen wir doch heute dem Worte auch diesen Nebensinn beilegen (dasselbe findet sich in der Vorrede des 5. Buchs von Monteverdis fünfstimmigem Madrigalen, das aber auch mehrere zwei- und dreistimmige enthält und ein Akkompagnement durch Clavicembalo, Chitarrone oder ähnliche Instrumente ausdrücklich fordert). Das Akkompagnement bedeutet bei anderen Werken als den nur deklamierenden Rezitativen die Vollendung der von dem Komponisten nur in den Hauptlinien ausgeführten Komposition, ein respektables Stück »Nachschaffen«. Daß daran die Erfinder des Rezitativs nicht dachten, ist freilich selbstverständlich. Eine Wehr gegen den Kontrapunkt ist aber der Generalbaß nur sehr kurze Zeit gewesen; nur das Recitativo secco hat ihn bis zu seinem Untergange in der Form konserviert, in welcher er der Florentiner Camerata für das Musikdrama willkommen war.

Die Seconda pratica.

§ 42. Monteverdi. Ein Blick auf den ‚Orfeo' Monteverdis (1607) genügt, zu erkennen, wie schnell die Rolle des Generalbasses in der Oper sich verwandelte. Bei Peri, Caccini und Gagliano haben die obgleich in ziemlich großer Anzahl beschäftigten Instrumente überhaupt keine Sonderstimmen, sondern spielen entweder die Chorstimmen mit oder führen die Generalbaßbezifferung aus. Selbständige Instrumentalstücke fehlen ganz bis auf ein paar Takte Ballett bei Gagliano, deren Instrumentierung nicht bestimmt ist. In Monteverdis Orfeo nehmen Chöre, deren Stimmen das Orchester mitspielt und selbständige Instrumentalnummern mit vorgeschriebener Instrumentierung ungefähr $^2/_3$ der Partitur ein, auch zwischen den Solonummern findet sich bereits eine lange Koloraturarie des Orpheus (III. Akt, die Anrufung des Pluto) mit ausgearbeiteten Teilen für bestimmte Instrumente (zuerst Violine, dann Kornett, weiterhin Harfe und dann wieder Streichinstrumente [auch Bratsche und Baß]) außer dem Continuo, für welch letzteren ein Positiv

Orfeo.

(Organo di legno) und ein Chitarrone gefordert sind. In dieser wie Gaglianos für Mantua geschriebenen Oper Dafne spielt die Frottola, wohl weil sie in Mantua heimisch ist, eine wichtige Rolle, sowohl in Sologesängen als Chören und Ritornellen. Wäre Monteverdi in diesem Tempo weiter fortgeschritten, so müßte freilich seine letzte Oper ‚L'incoronazione di Poppea' (1642) ganz anders aussehen, als sie tatsächlich aussieht; denn bezüglich der Rolle des Continuo steht sie den ersten Florentiner Opern viel näher als der Orfeo, die Instrumentalnummern sind an Zahl und Ausdehnung stark zusammengeschmolzen, vollstimmige Chöre fehlen ganz und von einer Ausarbeitung von Details der Begleitung ist nirgend eine Spur. Wenn nicht etwa die erhaltene schlechte Abschrift des Werks nur eine Art Auszug ist statt einer vollständigen Partitur, so muß Monteverdi gegen Ende seiner Laufbahn von den Idealen seiner Mantuaner Jahre in Venedig stark zurückgekommen sein. Freilich hat in der ‚Poppea' das Rezitativ seine Trockenheit abgestreift, ist durchschnittlich sehr viel melodischer geworden und weist auffallend viele einander direkt folgende Parallelbildungen auf, welche die Gesänge aus der Sphäre des Rezitativs in die der Arie heben; auch Koloraturen treten besonders in den Ensembles mehrfach sehr reichlich auf. Man vermißt aber überall die Differenzierungen des Akkompagnements, welche man von dem »Vater der Instrumentierungskunst« zu erwarten berechtigt ist. Vielleicht ist aber, wie gesagt, die Abschrift nur ein Auszug, der außer den Singstimmen nur den Continuo gibt und alle obligaten Instrumentenparte wegläßt und daher bezüglich der Instrumentierung uns ganz ohne Aufschlüsse läßt. Man sollte aber überhaupt bei Betrachtung der Anfänge der Oper weniger Gewicht auf die Instrumentierung im engeren Sinne, die koloristischen Effekte durch die Einführung besonderer Klangfarben, als vielmehr darauf legen, ob die Parte der Instrumente ausgearbeitet sind oder nicht, weil nur dieser Umstand darüber entscheidet, inwieweit die Behandlung des Stile recitativo sich von seinen ersten Anfängen entfernt. In dieser Hinsicht beweisen aber die wenigen erhaltenen Zeugnisse von Monteverdis Schaffen im Stile rappresentativo zwischen dem Orfeo und der Poppea, dem Ballo delle ingrate (1620), dem Combattimento di Tancredi e Clorinda (1624) und dem von seiner zweiten Oper ‚Arianna' (1608) allein erhaltene Klagegesang der Ariadne (Lamento d'Arianna), daß er sich auf die Notierung eines bezifferten Basses

Poppea.

Partitur oder Auszug?

Ballo delle ingrate. Tancredi e Clorinda.

zu beschränken liebte, auch wo er stärkeren Ausdruck beabsichtigte. Aber er legt doch sogar besonderen Wert darauf, daß das Tremolo der Violinen und auch des Cembalo, das er im Kampfe Tankreds und Clorindes verwendet, von ihm erfunden sei als Merkmal einer neuen Stilgattung, des ‚Stile concitato'. Er scheint also nicht gewußt zu haben, daß bereits 7 Jahre vor der Aufführung des Combattimento Biagio Marini in seinen Affetti musicali eine Triosonate La Foscarina (No. 13) für 2 Violinen oder Kornette mit Trombone oder Fagott und Continuo veröffentlicht hat, in welcher das Tremolo bereits in der Überschrift angezeigt ist und in den Stimmen nicht nur für die beiden Violinen (*tremolo col arco*), sondern auch für das Cembalo (*tremolo coll' instrumento*) verlangt wird. Die für den Continuo vor der betreffenden Stelle gegebene Anweisung ‚Metti il tremolo' scheint sogar auf einen besonderen Tremolierapparat hinzudeuten. Für die Ausbeutung der Wirkung des Tremolo als dramatisches Ausdrucksmittel bleibt natürlich Monteverdi trotz Marini die erste Autorschaft.

Tremolo.

Claudio Monteverdi, geb. 1567 zu Cremona, war 1590—1612 als Violinist (!) und Sänger, zuletzt als Kapellmeister am Hofe zu Mantua angestellt und von 1613 bis zu seinem Tode, 29. Nov. 1643, Kapellmeister der Markuskirche zu Venedig, erlebte also noch die Eröffnung des ersten ständigen öffentlichen Operntheaters San Cassiano zu Venedig, das außer der ‚Poppea' noch mehrere nicht erhaltene Opern von ihm zur Aufführung brachte. Alle Opern vor 1637 sind ausnahmsweise Veranstaltungen zu Hochzeiten und anderen besonderen Festlichkeiten an Fürstenhöfen. Das Erstehen ständiger Opernunternehmungen für das große Publikum gegen Entree (in Venedig selbst entstanden gleich in den nächsten Jahren mehrere Konkurrenzunternehmungen) steigerte schnell die Opernproduktion, entfernte aber auch sowohl die Stoffwahl als die Art der Ausführung immer mehr von den Idealen der Florentiner. Prunkvolle Ausstattung, künstliche Maschinerien aller Art waren zwar von Anfang für die Oper charakteristisch und die Kosten der Inszenierung neuer Werke waren oft enorm. Mehr und mehr trat aber nun die Konzentration des Interesses auf die Sängerinnen und Sänger in den Vordergrund und wurden daher glänzende Koloraturstücke zur Hauptsache und die Rezitative mehr und mehr Folie für dieselben. Die Chöre, die vor der kräftigen Entwickelung der Arien neben den Instrumentalsätzen zunächst die Hauptträger eigentlicher musi-

Das erste öffentliche Operntheater.

Entwickelung der Oper.

kalischen Gestaltung bildeten, gingen an musikalischem Wert zurück, wurden auf einfachste Faktur beschränkt und wären früh ganz ausgemerzt worden, wenn nicht die Massenansammlungen auf der Bühne als Requisit glänzender Schaustücke unentbehrlich gewesen wären. Dafür wurde nun die ausgearbeitete Begleitung der Arien das Hauptfeld der musikalischen Gestaltung. Namhafte Vertreter der Opernkomposition vor dem Aufblühen der venezianischen Oper sind noch Agostino Agazzari (Pastoraloper ‚Eumelio' 1606 im Seminario Romano in Rom aufgeführt), Girolamo Giacobbi (‚Andromeda' Bologna 1606), Pietro Quagliati (‚La fedeltà d'amore' Rom 1606), Filippo Vitali (Pastoraloper ‚Aretusa' 1620 in Rom zur Feier der Ernennung des Kardinals Borghese), Domenico Mazzocchi (La catena d'Adone, Rom 1626), Francesca Caccini, Tochter des Giulio (Ballettoper La liberazione di Ruggiero, Florenz 1625), Stefano Landi (La morte d'Orfeo, Venedig 1619, Musikdrama Santo Alessio, Rom 1634), Michel Angelo Rossi (Erminia sul Giordano, Rom 1637), Loreto Vittori (La Galatea, Rom 1639).

§ 43. Die vokale Monodie außerhalb der Oper. Dem Beispiele der Begründer der Oper folgten in großer Zahl andere Komponisten mit Sammlungen von Einzelgesängen für eine, zwei oder auch drei Stimmen mit Generalbaß. Soweit die in denselben enthaltenen Stücke nicht wirkliche Rezitative sind (was in einzelnen Fällen ausdrücklich angemerkt, jedenfalls überall erkennbar, aber die Ausnahme ist), sind natürlich an das Akkompagnement auf Grund des bezifferten Basses dieselben Anforderungen zu stellen wie an dasjenige der instrumentalen Monodien (kontrapunktische Gestaltung mit Eingehen auf die motivischen Bildungen der Hauptstimme) und genügt nicht ein bloßes Spielen von Akkorden. Darauf deutet sehr bestimmt die häufige ausdrückliche Forderung der Komponisten, daß der Continuo konzertierend behandelt werden soll. Aber in vielen Fällen begnügen sich die Komponisten nicht mit dem Akkompagnement durch Instrumente mit gerissenen Saiten, sondern schreiben dazu noch ausgearbeitete obligate Instrumentalstimmen, besonders häufig 2 Violinen, so z. B. Monteverdi 1619 in dem kleinen Ballett ‚Tirsi e Clori' (mit 4 begleitenden Instrumentalstimmen) und dem Sologesange ‚Con che soavità' (mit 9 Instrumenten), Alessandro de' Grandi in den Motetti a 1—4 v. con 2 Violini (3 Bücher 1621—29), Paolo Quagliati 1623 in der Sfera armoniosa (eine ganze Reihe Sologesänge mit konzertierender Violine),

Gesänge mit obligaten Instrumenten.

Francesco Turini 1629 in seinen fünfstimmigen Madrigalen (für 3 Singstimmen mit 2 Violinen, Chitarrone und Clavicembalo) und auch schon in einigen Nummern früherer Werke, Stefano Bernardi 1621 in den Madrigalen für 2—3 Singstimmen und 3—2 Instrumente (ähnlich 1624), ebenso Galeazzo Sabbatini 1627, 1630 und 1637, Innocenzio Vivarino 1621 (Sopran mit 2 Violinen und Continuo), Gaspare Filippi 1649 (mit Violinen und Violen), Biagio Marini 1649 (u. a. ein Dialog für Sopran und Tenor mit 2 Violinen, 2 Violen und Continuo). Es kann in manchen Fällen zweifelhaft scheinen, ob man in solchen Gesängen mit ausgearbeiteten obligaten Instrumenten eine Fortentwickelung der Monodie mit Wiederaufnahme von wertvollen Elementen des polyphonen Stils oder umgekehrt eine bedingte Anwendung der Monodie auf dem Boden der Polyphonie sehen muß. Doch sind dieselben durchaus zu unterscheiden von den durch das ganze 16. Jahrhundert gebräuchlichen Ausführungen vollstimmiger Gesänge durch gemischte Besetzung (einzelne Stimmen gesungen, andere gespielt) und gar von den Arrangements solcher für eine Singstimme mit Laute oder dergleichen, wie sie z. B. noch 1600 Salomone Rossi macht. Einen wichtigen weiteren Schritt vorwärts bedeuten Madrigale, welche nicht nur durch obligate Instrumente begleitet, sondern noch obendrein durch Instrumentalritonelle und Sinfonien unterbrochen werden wie die des Galeazzo Sabbatini 1627—37. Diese außerhalb der Oper entwickelten begleiteten Gesänge bedeuten sehr wichtige Entwickelungsstätten für Formen, die wohl in den ersten Opern keimen, aber erst später in entwickelterer Gestalt auch wieder in dieselbe Aufnahme finden. Die Instrumentalnummern der Opern aber stehen weit zurück hinter den außerhalb der Oper entwickelten Sonaten und Kanzonen. Man tut daher unrecht, wenn man die Entwickelung dieser Formen in erster Linie in den Opern selbst verfolgt, wo bei weitem nicht das gleiche Interesse auf die Details der Arbeit verwendet ist wie in den nicht für Schaustücke bestimmten Instrumentalwerken.

P. Quagliati.

In Paolo Quagliatis Sfera armoniosa (1623) finden sich mehrere Sologesänge mit obligater Violine, die nicht nur die Pausen der Singstimme imitierend ausfüllt, sondern auch derselben sich kontrapunktierend gesellt, richtige kleine Kantaten von ausgezeichneter Faktur, die den besten ariosen Nummern der Opern der Zeit mindestens ebenbürtig sind, aber durch die obligate Violine sich über dieselben erheben (O primavera gioventù dell' anno; Soa-

vissimi fiori; Amore, il mio tormento), aber auch schon ein richtiges Kammerduett mit obligater Violine (O come dolce amore), in welchem bereits ebenso wie 60 Jahre später bei Steffani, ja 140 später bei Padre Martini die beiden Singstimmen bald miteinander in Terzen gehen, bald im engstem Abstande imitieren und die Violine in der mannigfaltigsten Weise eingreift. Noch erstaunlicher sind aber die fünfstimmigen Madrigale für drei Singstimmen mit zwei Violinen und Continuo von Francesco Turini (1629), besonders »Con che soavità« und »Mentre vaga Angioletta« (Text beider von G. B. Guarini), letzteres eine langausgesponnene Kantate mit einem einleitenden Tenor-Rezitativ und weiterhin noch mehreren anderen begleiteten Soli des Tenor und des Basses (zu Anfang des zweiten Teils, der Tripeltakt statt des C des ersten Teils bringt), übrigens aber in kunstvoll imitierendem Satze der drei Singstimmen und der beiden Violinen, eine hochinteressante Vorführung der Verzierungskünste des Bel canto der Zeit in Gestalt der Bewunderung der Gesangsleistungen der Angioletta, die den Dichter so bezaubert, daß am Ende sein Herz als Nachtigall davonfliegt. Werke wie die oben genannten bilden aber nicht nur die Vorstufe für die um die Mitte des Jahrhunderts bemerkbar werdenden Fortschritte in der Entwickelung geschlossener Formen in der Oper, sondern führen auf ihrem eigenen Gebiete in geschlossener Folge weiter zu den respektablen Leistungen der Meister der Gesangskammermusik zunächst des Giacomo Carissimi (get. 18. April 1605 zu Marino, gest. 12. Jan. 1674 als Kirchenkapellmeister zu Rom), Luigi Rossi, Marc Ant. Cesti (1620—1669) und Alessandro Scarlatti (1659—1725). Bei der immensen Popularität, welche die Oper nicht nur in Italien, sondern bald nach der Mitte des 17. Jahrhunderts auch in Frankreich, Deutschland und England erlangte, ist es zwar begreiflich, daß dieselbe der musikalischen Geschichtschreibung überall aufdringlich in den Weg tritt; aber mehr und mehr erschließt sich der besonnenen Forschung, daß die Komponisten des 17. Jahrhunderts den Schwerpunkt ihres Schaffens keineswegs in die Oper gelegt haben (das ist nur für sehr wenige einzelne zutreffend), sondern vielmehr auf den Gebieten der instrumentalen und vokalen Kammermusik und auch dem der im alten und neuen Stile in großem Maßstabe weiter gepflegten Kirchenmusik ihr Können ohne Rücksicht auf die niederen Instinkte der Menge mit viel mehr Verinnerlichung und Vertiefung betätigt haben Freilich ist diese hochbedeutsame Literatur bis jetzt erst zum aller-

Fr. Turini.

G. Carissimi.

L. Rossi.
M. A. Cesti.
Al. Scarlatti.

kleinsten Teile wieder der Vergessenheit entrissen worden und harrt überwiegend sogar noch der eingehenden Untersuchung. Neugedruckt ist davon bisher nur sehr wenig.

VII. Kapitel.

Die Entwickelung der Sonate und Suite.

§ 44. Die Abklärung der Kanzone zur Kirchensonate. Die italienische Instrumentalkanzone für ein Ensemble von Instrumenten entfernt sich bereits um 1600 stark von ihrem Vorbilde, der launigen französischen Chanson des 16. Jahrhunderts, indem sie die in derselben doch nur gelegentlich vorkommenden Wechsel der Taktart und des Tempo häuft und so zu einem seltsam zerstückten Wesen gelangt, das sie besonders auch immer mehr in Gegensatz zum Ricercar bringt. Die Zahl der kleinen Teilchen der Kanzone steigt oft auf zehn und mehr, und zwar erscheinen von diesen kleinen Teilchen einige imitierend gesetzt, andere zeigen die Charaktere der verschiedenen Tänze, besonders der Gaillarde (Tripeltakt mit häufiger Punktierung, Satz Note gegen Note) und der Pavane (breitspuriger gerader Takt mit Synkopenbildungen und vorbereiteten Dissonanzen), auch der moderneren Tänze Courante (Tripeltakt in kürzeren Notenwerten) und der Allemande (gerader Takt in kürzeren Werten, Note gegen Note), aber alles nur andeutungsweise, oft nur durch wenige Takte geführt mit sofortigem Umschlagen in etwas anderes. Auch werden immer häufiger gravitätische Einschiebsel von ein paar Akkorden in langen Noten, meist in der Form von Halbschlüssen als Übergang zum folgenden. Die einzelnen Teilchen sind nicht gegeneinander abgeschlossen, sondern gehen direkt ineinander über, wechseln kaleidoskopisch. Zunächst fehlen noch die Tempobezeichnungen, doch kommen diese um 1630 allmählich auf (Allegro, Tardo, Adagio, Presto, Grave), sind aber insofern eigentlich entbehrlich, als noch der Gebrauch herrscht, langsame Stücke mit langen Notenwerten zu schreiben und schnelle mit kurzen. Erst längere Zeit nach Aufkommen der Tempobezeichnungen kehrt sich der Gebrauch um

Instrumentalkanzone n. 1600.

Tempo-Bezeichnungen.

Notenwerte und Tempo.

und wird es üblich, schnelle Stücke in größeren und langsame Stücke in kleineren Werten aufzuzeichnen, wie das heute der Fall ist. Neben der kleingliedrigen Kanzone treten schon um 1600 auch

Sinfonia.

einfache Stücke mit dem Namen Sinfonia auf, welche gewöhnlich Note gegen Note gesetzt und von ruhiger, ernster oder doch melodiöser Haltung sind und meist zwei Teile mit Reprisen (Wiederholungszeichen) haben (einfache Liedform). Dieselben führen auch

Aria francese.

wohl den Namen Aria francese und haben vermutlich als Vorspiele zu Gesängen Verwendung gefunden. Endlich enthalten die Sammlungen von Instrumentalstücken auch nach wie vor einzelne

Couranten, Balletti.

Tänze, besonders Couranten, Gaillarden und Balletti, letztere entweder den Allemanden ähnlich, Tänze in flottem geraden Takt, oder aber auch aus dem geraden Takt in den Tripeltakt übergehend, also gleich einen Nachtanz anschließend. Dagegen pflegen die Italiener dieser Zeit die in Deutschland florierende Tanzsuite weniger.

Tarq. Merula. »Da chiesa« und »da camera«.

Tarquinio Merulas Sonate concertate da chiesa e da camera (1637) enthalten nicht etwa »Kammersonaten« der späteren Art, d. h. Suiten von Tänzen, sondern nur Einzeltänze neben den den Hauptbestand des Werkes bildenden Kanzonen, die hier zum ersten Male mit dem Zusatz »da chiesa« (Kirchensonate) auftreten, wenn der Titel nicht überhaupt ganz allgemein bezeichnen soll, daß die Stücke teils zum Vortrag in der Kirche geeignet sind, zum Teil aber nicht. Die Generalbaßbegleitung tritt bei den Instrumentalkanzonen in ganz denselben Formen auf wie in der Vokalkomposi-

Vielstimmige Kanzonen.

tion, nämlich zunächst bei den vielstimmigen Kanzonen (zu vier bis sechzehn Stimmen), welche die große Sammlung von Rauerii v. J. 1608 enthält (Giov. Gabrieli, Claudio Merulo, Florentio Maschera, Cost. Antegnati, Luzzasco Luzzaschi, Giuseppe Guami, Girol. Frescobaldi, Tiburtio Massaini, Bastiano Chilese, G. B. Grillo, Orindio Bartolini) in der Form des Basso seguente, bei Salomone

Canzoni a 1—3.

Rossi, Biagio Marini, Tarquinio Merula und den übrigen ersten Pflegern des Satzes mit nach Art der vokalen Monodie beschränkter Zahl ausgearbeiteter Stimmen aber auch gleich als richtiger Basso continuo. Die Beschränkung der Stimmenzahl scheint übrigens stark auf die Vermehrung der Teilchen der Kanzonen hingedrängt zu haben, vermutlich, weil für ricercarartige imitierende Teile die Durchführung der Themen durch die Stimmen allzuschnell erledigt

Frescobaldi.

war. In den späteren Kanzonen Frescobaldis (1628, 1634) finden wir daher die Kleingliedrigkeit der Kanzone auf ihrem Höhe-

punkte. Aber nachdem dieses übermäßig zerstückte Wesen der Kanzone einmal aufgekommen ist, findet es sich doch auch in acht- und mehrstimmigen Kanzonen, für welche ein solcher Grund nicht angeführt werden kann; aber da wächst durch die größere Stimmenzahl und die damit gegebene Möglichkeit zahlreicherer Nachahmungen und Farbenwechsel durch Teilung in Stimmengruppen zugleich die Ausdehnung der einzelnen Teile und die Kanzonen bekommen damit im ganzen eine beträchtliche Länge, welche wieder zu einer Verkleinerung der Zahl der Teile Anlaß geben mußte. Übrigens treten schon verhältnismäßig früh einzelne Komponisten auf, denen das buntscheckige Wesen dieser Art Kanzonen nicht zusagt und die daher an seiner Stelle andere Mittel der Ausspinnung finden; besonders gilt das für Giovanni Battista Buonamente, der 1626 bis 1637 das 4.—7. Buch seiner Varie sonate (sinfonie, canzoni) herausgab, daher vielleicht mit deren erstem Buche in die Zeit der ersten Triosonaten überhaupt gehören mag (Buch 1—3 scheinen nicht erhalten zu sein). Die fünf an der Spitze des 6. Buches (1636) stehenden Sonaten Buonamentes enthalten sich nämlich überhaupt aller Taktwechsel (nur die vierte und fünfte haben einen Mittelteil im Tripeltakt) und entwickeln statt dessen nach schlichtem pavanenartigen Anfange in langen Noten allmählich gesteigertes Figurenwerk, um am Schluß wieder auf die einfache Haltung des Anfangs zurückzukommen. Aber die mittleren Partien sind nicht wie in Rossis Variationenwerken bloße Ausschmückungen der Anfangsthemen, sondern vielmehr selbständige gesteigerte Fortbildungen. Buonamente steht mit dieser Art Sonaten völlig isoliert da. Eine Beschränkung der Zahl der gegeneinander abstechenden Teile, aber mit Beibehaltung ihrer Kontrastierung, versuchte Nicolaus a Kempis aus Florenz mit seinen ‚Sinfonie' v. J. 1644, welche sämtlich vierteilig sind, nämlich als Anfang und Ende (da aber etwas reicher ausgestattet) einen pavanenartigen pathetischen Teil zeigen, dem als Mittelteile ein lebhaftes Fugato (ricercarartige Imitationen) und ein Note gegen Note gesetzter Teil im Tripeltakt (Gaillardencharakter) eingefügt sind.

G. B. Buonamente.

Nic. a Kempis.

Das Zurückkommen des Schlußteiles auf den Anfang, das freilich keine Neuerung, sondern schon im 16. Jahrhundert bei den beiden Gabrieli und Banchieri anzutreffen ist, erscheint auch als ein Vorzug mehrerer Sonaten von Massimiliano Neri (1644 und 1651), eines besonders durch seine ricercarartigen Teile imponieren-

Mass. Neri.

den Komponisten, der darin öfter schon Bach ziemlich nahe kommt. Doch ist gerade bei ihm trotz des ziemlich großen Umfangs mancher Teile die Zahl der Teile sehr groß. Auch Maurizio Cazzati, von dem vier Bücher Sonaten zu einer bis fünf Stimmen 1642—1677 erschienen, hält an der Kleingliedrigkeit fest, bringt aber etwas Neues mit dem Wiederaufnehmen des ersten fugierten Teils in gedrängterer Gestalt (mit Weglassung entbehrlicher Teile des Themas) als letztes Fugato und vermeidet außer diesen beiden zusammengehörigen weitere Fugati. Sein Schüler G. B. Vitali nimmt diese originelle Manier auf, reduziert aber zugleich die Zahl der Teile auf vier und schließt dieselben gegeneinander ab (mit Ganz- oder Halbschluß). Seine Satzordnung ist:

Maurizio Cazzati.

G. B. Vitali.

1. Satz: Allegro, fugiert mit oder ohne ein kurzes einleitendes Grave.
2. Satz: Ein kurzes Grave mit oder ohne Beziehungen zu der Einleitung des 1. Satzes.
3. Satz: Eigentlicher Mittelteil im Tripeltakt von schlicht gaillardenartigem Satze, in ruhigem Tempo.
4. Satz: Fugato über Teile des Themas des 1. Fugato.

Diese in seinen zwölf Triosonaten Op. 2 (1667) konsequent durchgeführte Ordnung ist für die Folgezeit durchaus typisch, zunächst bei Arcangelo Corelli (1653—1713), Giov. Batt. Bassani (1657—1716), und allen weiteren. Die Form der viersätzigen Sonata da chiesa ist damit endgültig festgestellt; nur lassen die Komponisten nach Vitali die thematische Verwandtschaft des Schlußallegro mit dem Anfangsallegro wieder fallen.

A. Corelli.

G. B. Bassani.

Mit dieser Beschränkung der Zahl der Teile durch a Kempis und Vitali ging Hand in Hand eine weitere Ausführung und gründlichere Durcharbeitung der Teile. Es ist sehr bemerkenswert, in welchem Maße die Fugati der Kirchensonaten die eigentlichen Stätten der Ausbildung der Fugenarbeit sind. Die letzte Etappe der Entwickelung der wirklichen Fuge bildet die sogenannte französische Ouvertüre, die den Tanzsuiten seit den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts vorausgeschickte die Zahl der Teile auf drei beschränkende Form der Kirchensonate. Lully überkam dieselbe von den venezianischen Opernkomponisten, diese aber waren durch die Rücksicht auf den Geschmack eines großen Publikums darauf

Fuge.

Französische Ouvertüre.

angewiesen, von den üblichen Formen der Instrumentalstücke die knappsten als Zwischennummern und Einleitungen ihrer Opern zu gebrauchen.

§ 45. Die Sonata da camera Die in Deutschland mindestens seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts gepflegte Sitte, eine Reihe in gleicher Tonart stehender Tänze zu einer Suite (Partie) zu vereinigen — vielfach auch mit noch festerer Verknüpfung zur Einheitlichkeit durch Anwendung einer freien Form der Variierung (vgl. § 37), hatte eine zyklische Form geschaffen, welche wohl mit der italienischen Sonata (Kanzone) verglichen zu werden verdiente, besonders seit letztere anfing, ihre Kleingliedrigkeit und Vielsätzigkeit abzulegen. Es ist daher sehr begreiflich, daß nach der Mitte des 17. Jahrhunderts die Tanzsuite als Sonata da camera der Kirchensonate direkt gegenübergestellt wurde. Doch scheint die Einführung des Namens »Kammersonate« in Italien erst durch den Deutschen Johann Rosenmüller erfolgt zu sein (Sonate da camera, Venedig 1667, 2. Aufl. 1670) und zwar mit Einleitung der Suite durch eine italienische Sonate als ersten Satz. Diese Verbindung beider Formen, ohne welche schwerlich der Name Sonate auch für die Tanzsuite aufgekommen wäre, hat in Deutschland bereits eine kleine Vorgeschichte, sofern vor Rosenmüller bereits bis zurück um 1650 Suitenwerke in Umlauf waren, welche als ersten Teil einen Nichttanz oder wenigstens einen nicht als solchen bezeichneten Tanz hatten. Derselbe ist als Sinfonia bezeichnet bei J. Rud. Ahle, »Das dreifache Zehen« 1650 und bei Martin Rubert 1650; beide Werke sind, wie es scheint, nicht erhalten. Aber die Sinfonien, welche an der Spitze der 12 Suiten Johann Jakob Löwes v. J. 1658 stehen, legen die Vermutung nahe, daß auch bei Ahle und Rubert nicht sowohl vielgliedrige Kanzonen als vielmehr einfachere Stücke in zweiteiliger Liedform, wie sie schon Rossi und Marini als Sinfonie schreiben, die Einleitungsteile bilden, Stücke, die in ihrem fünfstimmigen solid ausgearbeiteten Satze als direkte Fortsetzung der Pavanenliteratur gelten müssen. Die Pavane und Gaillarde veralten in dieser Zeit, sind längst keine wirklichen Tänze mehr, sondern nur noch Charakterstücke. Es ist darum auch nicht verwunderlich, wenn wir in einem Suitenwerke für Laute, den Deliciae testudinis von Esajas Reusner vom Jahre 1667 prächtige phantasieartig frei erfundene Vorspiele unter dem Namen Präludium finden, in einem zweiten Werke desselben aber (Neue

Tanzsuite.

Joh. Rosenmüller.

J. Rud. Ahle. M. Rubert.

J. J. Löwe.

Pavane und Gaillarde veralten.

Es. Reusner.

Lautenfrüchte, 1676) unter dem Namen ‚Sonatina' auch dreiteilige Stücke im Charakter der alten Gaillarde (aber in breitem Tempo). Wirkliche italienische Sonaten (Kanzonen) und zwar von sehr respektabler Arbeit und erheblich größerer Ausdehnung als die Rosenmüllers stellt Diedrich Becker an die Spitze der Suite in seinen »Musikalischen Frühlingsfrüchten« (1668). Ähnliche Verbindungen bringt die nächste Zeit in Deutschland in größerer Zahl, aber nach Sitte der Zeit mit allerlei schönklingenden blumenreichen Titeln, während in Italien seit Rosenmüllers Vorgang der kurze Name ‚Sonata da camera' für die Tanzsuite mit vorausgeschickter Kanzone nunmehr allgemein wird. Einstweilen, solange nicht Vorgänger in Italien gefunden sind, muß Rosenmüller als derjenige gelten, welcher die Tanzsuite an Stelle der früher üblichen Sammlungen von Einzeltänzen in Italien eingebürgert hat und zwar gleich mit einer Sonate als erstem Satze. Der vorher für Einzeltänze gebräuchliche Name ‚da camera' ging daher nun auf diese Sonaten mit ihren Folgetänzen über. Sonata da camera und Sonata da chiesa bestehen nun nebeneinander bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts, wo durch Ausmerzung der fugierten Partien die Kirchensonate der Kammersonate so ähnlich geworden ist, daß beide ineinander aufgehen. Natürlich bürgerte sich für beide Arten der Sonate einerlei ungefähre Länge ein, welche für die Kirchensonate eine weitere Ausführung der Einzelteile, für die Kammersonate dagegen ein starkes weiteres Einschrumpfen der Dimensionen bzw. der Satzzahl der einleitenden Kanzone bedingte. Bei Corelli, Abaco, Bach, Händel und ihren Zeitgenossen finden wir für die Kammersonate Einleitungssätze aller Art gleichberechtigt nebeneinander, von der buntscheckigen Kanzonenform bis zum schlichten Präludium in zweiteiliger Liedform, welches letztere, besonders wenn es nicht langsames, sondern schnelles Tempo hat (Aria allegro), den Ausgangspunkt für die Entwickelung der im engeren Sinne sogenannten »Sonatenform« als erster Satz zyklischer Werke bildet.

Diedrich Becker.

Aufgehen der Kirchensonate in der Kammersonate.

Keime der »Sonatenform«.

§ 46. **Orchesterkonzert, Concerto grosso und Solokonzert.** Während für die früheren Zeiten einfache Besetzung der Stimmen der Instrumentalwerke wohl als das gewöhnliche gelten muß, macht sich offenbar bereits gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts eine starke Hinneigung zu starker, mehr orchestraler Besetzung bemerklich. Es ist das die Zeit, wo die großen Streichorchester am Pariser und Londoner Hofe eingerichtet werden. Freilich geht ja die orchestrale

Orchesterbesetzung

Besetzung in einzelnen Fällen bestimmt sogar ins 16. Jahrhundert zurück (bei den beiden Gabrieli). Das 17. Jahrhundert bringt aber in den Titeln und Namen der Werke allmählich die bestimmten Hinweise auf absichtliche Unterscheidung von mehrfacher und von Einzelbesetzung; die Termini *Solo* und *Tutti* kommen allgemein in Gebrauch und auch die Begriffe des »Ripieno« und der Ripienisten, der nur in den Tutti beschäftigten Spieler und der »Kapellen«, der vollen Chöre (von Sängern) im Gegensatz zu den Auswahlstimmen gehören hierher. Durch solche Unterschiede der Besetzung, der Rollenverteilung an das beteiligte Ensemble, wachsen der Instrumentalmusik eine Anzahl neuer Wirkungen zu. Während das Ricercar die einzelnen Stimmen wechselnd hervortreten läßt und die schlichten Tänze, Sinfonien usw. dieselben stets zu chorischer Einheit (Note gegen Note) zusammenfassen, ist durch die doppelchörige Vokalkomposition der Venezianer (Willaert, Gabrieli) für mannichfache Farbenmischungen auch des mehrstimmigen Instrumentalsatzes die Anregung gegeben, welche bis in die Trio-Sonaten hinein fühlbar ist und Früchte trägt, sofern sie zu dem Zusammengehen der beiden Canti (in Terzen oder Sexten) und ihrem wechselnden Hervortreten (bald der eine mit dem Thema, während der andere kontrapunktierend, bald umgekehrt) auch das wechselnde Pausieren, das effektive Alternieren der beiden Instrumente bringt, also Doppelchörigkeit einfachster Form zeigt (1. Violine mit Continuo als 1. Chor, 2. Violine mit Continuo als 2. Chor), was bereits wesentlich deutlicher hervortritt, wo den beiden Canti verschiedene Tonlagen zugewiesen sind (Violine oder Kornet als 1. Canto, Violone oder Fagott oder Trombone als 2. Canto). Alle die vielen auf den Titeln als ‚in dialogo' oder ‚in eco' bezeichneten Sonatenwerke machen von solchen Farbenwechseln den ausgiebigsten Gebrauch, und schon B. Marini 1626 stellt mehrfach ausdrücklich einen 1° coro und 2° coro einander gegenüber, ebenso Salomone Rossi 1622 (4 Violinen und 2 Chitarroni in zwei Trios von 2 Violinen und 1 Chitarrone geschieden). Vollends leitet aber Massimiliano Neri mit seinem Op. 1 Sonate e Canzoni (1644) direkt zu den wirklichen Konzerten über, da z. B. in der ersten 4st. Sonate von seinem Ensemble von 2 Violinen, 2 Altviolen und 1 Baßviole (außer dem Continuo) für ganze selbständig abgegliederte Sätze (Adagio) die Altviolen und die Baßviolen ganz schweigen und nur erst die eine dann die andere Violine regelrechte Soli mit abschließender Trillerkadenz erhalten

Ripienstimmen. Kapellen.

Soli und Tutti.

Farbenwechsel durch Gruppenteilung.

»in dialogo«.

Biagio Marini.

Salomon Rossi.

Mass. Neri.

und am Ende ein paar Takte zusammen vortragen. Noch auffälliger führt Neri in seinem Op. 2 (1651) auf die wirklichen Konzerte hin, besonders in der ersten Sonate, in welcher im Adagio nicht nur die beiden Violinen vollständig konzertmäßig solistisch alternieren, sondern zuletzt auch der Violone solistisch 32 Takte lang sich betätigt. Nimmt man hierzu noch die Wahrscheinlichkeit, daß solche ausgesprochen solistische Stellen wirklich von einem Einzelinstrument, die Tutti aber wahrscheinlich je nach den örtlichen Verhältnissen auch in mehrfacher Besetzung ausgeführt wurden, so ergibt sich, daß alle Elemente des Concerto grosso jedenfalls lange vorbereitet waren, ehe die ersten Werke mit diesem Titel gedruckt wurden. Mit der Triobesetzung (2 Oboen und Fagott) der Zwischensätze von Tanzstücken der Lullyschen Ballett-Opern (die Steffani in die französische Ouvertüre [Orlando] brachte) hat das Concertino der Italiener wohl nichts zu schaffen. 1682 gebraucht Georg Muffat in der Einleitung seines 6st. Armonico tributo bereits die

Concertino und Concerto grosso.

Termini technici Concertino für das Trio der 3 Soloinstrumente (2 Violinen und Violoncello) und Concerto grosso für das Tutti. Erst 1698 erschienen Concerti grossi a più instromenti von Lorenzo

Lorenzo Grossi. Gius. Torelli. Arc. Corelli.

Grossi und endlich 1708 diejenigen von G. Torelli (mit nur 2 Soloviolinen) und gar erst 1712 die von Arc. Corelli. Aber Muffat berichtet, daß bereits 1680 Corelli mit der Aufführung von solchen ein starkes Tutti einem Solo-Trio gegenüberstellenden Sonatenwerken in Rom großes Aufsehen erregte. Man darf daher Corelli wenn auch nicht als Schöpfer, so doch als Vollender des Concerto grosso betrachten. Ebenso wie die Sonaten für ein Soloinstrument (Violine, Kornett) nicht älter, sondern jünger sind als die für 2 Melodieinstrumente (Triosonaten), ist auch das Konzert für nur ein solistisch behandeltes Instrument im Gegensatze zu einem Tutti später aufgekommen, zuerst bei Torelli (1708, No. 7—12), der auch für das Konzertieren zweier Violinen wesentlich virtuoser schreibt als Corelli für das Trio-Concertino, dessen Rolle oft von der des Tutti kaum unterschieden ist. Torelli und seine Nachfolger

Carlo Farina. G. B. Fontana. M. Uccellini.

(Vivaldi, F. M. Veracini) setzen daher vielmehr die Praxis der Farina (1626), Fontana (1629) und Uccellini (1645) direkt fort, d. h. gehören der Virtuosenliteratur an, für welche eine mehrfache Besetzung gänzlich ausgeschlossen ist, während umgekehrt die Schlichtheit der Faktur der Triosonaten von Salomone Rossi, G. B. Buonamente ebenso wie noch im 18. Jahrhundert die

der Concerti a 4 wie Abacos Op. 2 direkt zu orchestraler Besetzung herausfordert. Daß im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts die orchestrale Besetzung sogar von Tanzstücken mit nur einer Melodiestimme in Aufnahme kam, und das kleine Ensemble der alten Kränzchen (little consorts) der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mehr und mehr abkam, bestätigt ausdrücklich Thomas Mace in seinem Werke Musicks monument (1676).

Th. Mace.

Die klassischen Repräsentanten der auf ihrem Höhepunkte angelangten italienischen Instrumentalmusik sind Antonio Veracini (Triosonaten Op. 1 und 3, Violinsonaten mit Continuo Op. 2, 1692—96 gedruckt), Arcangelo Corelli in Rom (1653—1713: 48 Triosonaten Op. 1—4, 12 Violinsonaten mit Continuo Op. 5, 12 Concerti grossi Op. 6, 1683—1712 gedruckt), Giuseppe Torelli (gest. 1708, Op. 1—8 auschließlich Instrumentalwerke zu 2—4 Stimmen, 1686—1709 gedruckt), Antonio Vivaldi (ca. 1680—1743, Op. 1—12, 2—5st. Instrumentalwerke), Francesco Maria Veracini (1685—1750, 12 Violinsonaten gedruckt, aber viele Konzerte usw. handschriftlich), Evaristo Felice dall' Abaco (1675—1742, seit 1704 am Hofe zu München, seit 1714 Konzertmeister, 24 Violinsonaten mit Baß Op. 1 und 4, 12 Triosonaten Op. 3, 10 4st. Sonaten [Concerti] Op. 4, 6 7st. Concerti Op. 5, Violinkonzerte Op. 6). Werke Abacos erschienen in Neuausgabe in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern (Jg. I und IX, 1). Händel steht durchaus auf dem Boden der Kunst dieser Meister; Bach hat dieselbe durch Verquickung mit den Errungenschaften des deutschen Orgelstils stark kompliziert. Eine Verflachung des Stils und Neigung zum Virtuosenhaften im tadelnden Sinne zeigt sich dagegen bereits bei Francesco Geminiani (1680—1762), Pietro Locatelli (1693—1764) und Giuseppe Tartini (1692—1770). Der wegen der Reinheit seines Stils vielgerühmte Benedetto Marcello in Venedig (1686—1739) hat nur wenige Instrumentalwerke geschrieben (5st. Concerti 1701, Cellosonaten Op. 1, Klaviersonaten Op. 2, Flötensonaten Op. 3); sein Hauptwerk sind die Paraphrasen der Psalmen 1—50 für 1—4 Singstimmen mit Continuo und teilweise mit obligaten Streichinstrumenten (er schrieb auch eine Oper, Kantaten u. a.).

A. Vivaldi. F. M. Veracini. Abaco. Geminiani. Tartini. Ben. Marcello.

§ 47. Die Klavier- und Orgelmusik. Dem Emporkommen der Klaviermusik stand lange die außerordentliche Beliebtheit der Laute im Wege. Da die Laute des von den Klavierspielern so schmerzlich vermißten Forte und Piano fähig war, auch über mehr

Laute.

ausdrucksvolle Verzierungen verfügte als das Klavier, so ist es in der Hauptsache der Gemeinsamkeit der Orgeltechnik und der Klaviertechnik zu verdanken, wenn überhaupt eine nennenswerte Klavierliteratur im 17. Jahrhundert nachweisbar ist. Den Anfang machen die englischen Virginalisten seit dem Ende des 16. Jahrhunderts (W. Blitheman, John Bull, William Byrd, Orlando Gibbons, Thomas Morley, Thomas Tallis), die aber nicht von der Komposition von Einzelstücken zu derjenigen zyklischer Werke fortschreiten. Das tun erst um die Mitte des Jahrhunderts John Locke (Little consort 1656) und John Jenkins, aber nicht für Klavier, sondern für ein Ensemble von Instrumenten, wie dieselben Deutschland fünfzig Jahre früher hatte. Klaviersuiten aber finden wir zuerst in Frankreich (Louis Couperin [gest. 1665]), Champion de Chambonnières, Pièces de clavessin 1670, N. Ant. Le Bègue (1630—1702), J. H. d'Anglebert (1689), Louis Marchand (1671—1732), François Couperin (der Große) (1688—1733), J. Ph. Rameau (1683—1764), d'Andrieu, d'Agincourt, Daquin usw. Die ersten deutschen Klaviersuiten sind wohl Wolfgang Ebners Variationen über eine Arie Kaiser Ferdinands III. (1648); es folgen: J. J. Froberger (gest. 1667, 30 Suiten), J. K. Kerll (1627—1693), Dietrich Buxtehude (1637—1707), Georg Muffat (1645—1704), Joh. Pachelbel (1653—1706), Joh. Krieger (1652—1735), J. Kasp. Ferd. Fischer (1660—1737), Georg Böhm (1661—1733). Die ersten »Sonaten« für Klavier schrieben Johann Kuhnau in Leipzig (1660—1722), und Bernardo Pasquini in Rom (1637—1710). Die französische Ouvertüre erscheint in Klaviersuiten bei Georg Böhm, Telemann u. a.

Englische Virginalisten.

Französische Clavecinisten.

Deutsche Klaviersuiten.

Sonaten für Klavier.

Viel wichtiger als die Suiten werden aber für die Entwickelung der Klavier- und Orgelmusik variationenartige Gestaltungen aller Art, wie sie zu Anfang des 17. Jahrhunderts bereits bemerklich hervortreten. Die vorgenommene Absicht, zu variieren, führte auf die Bereicherung der Technik mit allerlei Spielfiguren. Zu großer Bedeutung gelangen auch die kunstvoll imitierenden Arbeiten über protestantische Choräle (Choralvorspiele, figurierte Choräle, Choralfugen), die Fortentwickelung des Ricercar zur wirklich geschlossenen, auf ein Thema beschränkten Fuge und die Tokkata. Auf diesem Gebiete ist besonders J. P. Sweelinck in Amsterdam (1562—1621) bahnbrechend gewesen. Seine Schüler Samuel Scheidt in Halle (1587—1654), Melchior Schildt in Hannover (1592—1667) und David Scheidemann in Hamburg (1595—1663) führen zu der

Klavier-Variationen.

Choralbearbeitung.

Fuge. Tokkata.

mehr verinnerlichten Orgelkunst der nord- und mitteldeutschen Organisten J. A. Reinken in Hamburg (1623—1722), Vincentius Lübeck daselbst (1654—1740), Dietrich Buxtehude in Lübeck und Georg Böhm in Lüneburg über und damit zu Händel und Bach.

Die Klavier- und Orgelkomponisten haben bedeutenden Anteil an der allmählichen Ausbeutung von immer mehr transponierten Tonarten. Zwar hatten schon das 15. und 16. Jahrhundert in der Praxis die Kirchentöne durch die beiden Tongeschlechter Dur und Moll ersetzt (vgl. S. 75 ff.) und nur das Phrygische führte eine scheinbar selbständige Existenz weiter, obgleich es natürlich gleichfalls längst nichts anderes war, als die Legalisierung des Halbschlusses als Ende ganzer Tonsätze; die Generalbaßschrift aber hatte durch ihre Unterscheidung des ♯ und ♭ für die Terz nicht nur die Begriffe Durakkord (Akkord mit großer Terz, ♯) und Mollakkord (Akkord mit kleiner Terz, ♭), sondern auch die Unterscheidung der Tonarten in solche mit großer Terz der Finalis (Durtöne) und solche mit kleiner Terz der Finalis (Molltöne) zum Gemeingut gemacht und mehr und mehr zu der Erkenntnis geführt, daß schließlich auf jeder der zwölf Stufen des Klaviers ein Durakkord und ein Mollakkord und auch eine Durtonart und eine Molltonart ihren Sitz haben kann. Nur Gründe praktischer Art haben die Ausnutzung aller dieser Möglichkeiten bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts verzögert. Die erste Kunde von einer gleichschwebenden Temperatur der zwölf Halbtöne der Orgel gibt sogar schon Franchinus Gafurius (1496), der bereits die unbedeutende Kleinerstimmung der Quinte als deren Wesen definiert und den Ausdruck »participata« braucht (Systema participatum ist später der Terminus technicus für die gleichschwebende Temperatur). Auch Zarlino kennt das Problem der Teilung der Oktave in zwölf gleiche Halbtöne und spricht die Ansicht aus, daß der Erfinder der Klaviatur mit fünf Obertasten zugleich der Erfinder der Temperatur gewesen sei. Wenn erst 1691 Adam Werckmeister mit seiner Schrift »Musikalische Temperatur« den Quintenzirkel zum Gemeingut machte und endgültig für das moderne erweiterte Transpositionswesen freie Bahn brach, so beweist das nur, daß erst um diese Zeit die Praxis ihre Kreise so weit zu ziehen beginnt, daß eine gründliche Vervollkommnung der Tonbezeichnung und Tonbenennung mit bestimmter Unterscheidung der ♯Töne und ♭Töne

Die modernen Tonarten.

Gleichschwebende Temperatur.

A. Werckmeister.

Musikalische Orthographie.

nicht mehr länger aufgeschoben werden kann. Selbst bei Werckmeister heißt aber unser *as* noch *A*moll und sogar noch bei Mizler 1739 heißt die Tonart *Es*dur : *Dis*dur; Heinichen tritt 1728 gegen den noch allgemeinen Gebrauch auf, ein ♯ oder ♭ zu wenig vorzuzeichnen. Trotzdem kommt es noch über 1750 hinaus vor, daß Molltonarten dorische Vorzeichnung haben (ein ♭ zu wenig) und Durtonarten mixolydische (ein ♯ zu wenig). Die endgültige theoretische Feststellung der Schreibweise und Benennung aller Töne bis zu den Doppelbeen und Doppelkreuzen erfolgte 1732 in J. G. Walthers »Musicalischem Lexicon«; das historische Denkmal der erstmaligen Benutzung sämtlicher zwölf Dur- und Molltonarten der Klaviere und Orgeln (mit Beschränkung auf die Wahl einer Schreibweise für *Fis*dur mit *Ges*dur und *Cis*dur mit *Des*dur usw.) ist Joh. Seb. Bachs Wohltemperiertes Klavier (1. Teil komponiert 1722, 2. Teil 1744).

J. G. Walther.

J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier.

§ 48. **Die französische Ouvertüre (Orchestersuite).** Es liegt zwar nahe, die seit 1682 (Kussers ,Composition de musique suivant la méthode française', sechs Suiten mit bis zu zehn Sätzen) in Menge erscheinenden Orchestersuiten mit einer französischen Ouvertüre als Einleitungssatz (darum kurzweg »französische Ouvertüren« genannt), als letzte Umbildung der deutschen Tanzsuite zu betrachten. Dem steht aber das schwere Bedenken entgegen, daß die **Sonata da camera** mit der seit Froberger sich festsetzenden neuen Satzordnung: Allemande, Courante, Sarabande und Gigue als Kernsätze in derselben Zeit eine reiche Literatur bildet, neben welche die der Ouvertüren-Suite tritt, und daß die Wahl einer Ouvertüre oder aber einer italienischen Sonate als erster Satz über die Folgesätze entscheidet, derart, daß nach einer Ouvertüre gerade die vier konstanten Kernsätze der Kammersonate **nicht** folgen. Es muß daher angenommen werden, daß den Komponisten von Suiten mit französischer Ouvertüre, die seit 1691 in Amsterdamer Drucken vorliegenden, aber wohl schon einige Zeit vorher in der Praxis herausgebildeten Zusammenstellungen der Ouvertüren und der zugkräftigsten Tanzstücke aus Lullys Ballettopern als Modell gedient haben (Kusser, Georg Muffat und Konrad Ferdinand Fischer waren persönliche Schüler Lullys), und daß daher die Ouvertüren-Suiten nicht als Schößlinge der deutschen Suite, sondern als solche der französischen **Opernmusik** zu gelten haben. Dahin gehören auch die frühestens gegen Ende des 17. Jahrhunderts bei Et. Roger in Amsterdam erschienenen Sonate da camera von Agostino Steffani, die den Ouvertüren seiner Opern die Tanznummern derselben folgen lassen. Dieser Sachverhalt ist darum merkwürdig und nicht ohne weiteres erkennbar, weil

Französische Ouvertüre und Sonata da camera.

mit Ausnahme von Kusser die ersten deutschen Pfleger der Form nicht selbst Opern komponiert haben (die Suiten Kussers sind aber zum Teil bestimmt aus Sätzen seiner Opern zusammengestellt). Weiter ist auch zu beachten, daß die Suiten mit französischer Ouvertüre mit wenigen Ausnahmen Orchesterwerke sind, die Sonata da camera dagegen mehr und mehr auf Einzelbesetzung hindrängt. Französische Ouvertüren für Triobesetzung (z. B. von J. M. Léclair, von Bachs Schüler Joh. Ludw. Krebs) oder für Klavier (von G. Ph. Telemann) sind darum ganz vereinzelte Erscheinungen. Joh. Schenck hat zweien seiner zwölf Gambensuiten (Scherzi musicali [um 1695]) die Form und Satzordnung der Ouvertürensuite gegeben; die andern zehn sind Kammersonaten. Die Gambensuiten von Marin Marais sind dagegen durchweg Kammersonaten der Frobergerschen Satzordnung wie Reinkens Hortus musicus (1688), Kuhnaus Parthien (1689, 1692) und die Kammersonaten der Italiener Corelli, Bassani, A. Veracini, Fr. M. Veracini, Abaco, Geminiani usw.

Die Ouvertürensuite blieb nun bis zum Siege der Sinfonie um 1750 die durchaus die erste Stelle einnehmende Form der deutschen Orchestermusik, selbst das Concerto grosso vermochte sich nur neben ihr einen Platz zu erringen, nicht aber sie zu verdrängen. Hauptvertreter der Ouvertüren-Literatur sind außer Kusser: Ph. H. Erlebach in Rudolstadt (1693, sechs Ouvertüren), Georg Muffat (Florilegium I 1695, II 1698, zusammen 15 Suiten), Benedikt Aufschnaiter (1695, sechs Suiten, davon vier mit Ouvertüren), Joh. Kasp. Ferd. Fischer in Baden-Baden (1695, acht Suiten, davon sieben mit Ouvertüren), J. A. S[chmicorer] (1698, sechs Ouvertüren), Johann Fischer in Schwedt (1700 und 1702). Joh. Jos. Fux in Wien (1701, sieben Suiten), G. Ph. Telemann (angeblich Hunderte von Ouvertüren), Fr. Erh. Niedt (1708, sechs Suiten), Kaspar Schweitzelsperger (sechs Ouvertüren), Joh. Philipp Krieger in Weißenfels (1649—1725, Lustige Feldmusik), Johann Friedrich Fasch in Zerbst (1688—1758, handschriftlich eine große Zahl sehr bedeutender Suiten mit Ouvertüre), J. M. Molter in Durlach (14 Ouvertüren), Christoph Förster in Rudolstadt (1693—1745, sechs Ouvertüren), W. G. Enderle in Darmstadt (1722—90, viele Ouvertüren) und noch manche andere, unter ihnen auch Händel und Sebastian Bach.

Erlebach. Georg Muffat. J. K. F. Fischer. Joh. Fischer. J. J. Fux. G. Ph. Telemann. J. Phil. Krieger. J. Fr. Fasch. Chr. Förster.

Die französische Ouvertüre bringt zu Anfang eine kurze, aber zweimal gespielte pathetische Einleitung mit scharfen Punktierungen

Charakteristik der franz. Ouvertüre.

und glänzenden Schleiferfiguren, dann als Kern ein lebhaftes Fugato, das sich oft zu einer richtigen Fuge von respektablen Dimensionen auswächst, und als Schluß wieder ein (meist der Einleitung verwandtes) kurzes Largo; auch der zweite Teil (vom Fugato ab) wird wiederholt. Bei Lully sind die Dimensionen der Ouvertüre nur kleine. Bei Telemann, Fasch, S. Bach u. a. wird der fugierte Teil durch Einschaltung kleiner kontrastierenden Trio-Episoden (meist für 2 Oboen und Fagott) eine wichtige Stätte für die letzte Ausbildung der Fuge und durch die Gewöhnung an die kontrastierenden Divertissements für die Einbürgerung des »zweiten Themas« in der Sonatenform. Die Einführung der Trio-Episoden in die Ouvertüre ist, wie es scheint, eine Neuerung Agostino Steffanis (zuerst in seiner Oper Orlando [1691], vgl. D. d. T. i. B., Bd. XII 1, H. Riemann). Die Besetzung der Suiten variiert vom einfachen Trio für zwei Violinen mit Basso Continuo bis zu zwölf und mehr Stimmen (mit Oboen, Flöten, Fagotten, Hörnern, Trompeten). Die Ouvertüre ist der Sinfonia an Ernst und Ausdruckskraft ganz bedeutend überlegen und wurde deshalb vor derselben durchaus bevorzugt, bis durch das Genie des Johann Stamitz ein ganz neuer moderner Geist in die Sinfonie einzog.

Trio-Episoden. *Besetzung.*

VIII. Kapitel.

Der Siegeszug der Oper.

§ 49. **Die venezianische Oper und die Anfänge der komischen Oper in Rom.** Durch die Eröffnung ständiger Opernunternehmungen (seit 1637 in Venedig) entwickelte sich die Opernkomposition in einer den Idealen der Florentiner Schöpfer des neuen Stils sehr zuwiderlaufenden Richtung. Was in seinen ersten Anfängen ästhetische Feingenüsse für eine hochgebildete Elitegesellschaft bedeutete, wurde nun vielmehr zu einer Schaustellung für breite Volksschichten und mußte sich nur allzubald deren Bedürfnissen und Geschmacksrichtung schon aus Rücksicht auf den Kassenerfolg anbequemen. Das äußert sich zunächst in der Wahl der Stoffe, sofern an die Stelle antiker mythologischen Sujets und moralisierender Allegorien vorzugsweise historische Spektakelstücke treten, die Gelegenheit zur Ansammlung von Massen auf der Bühne und zur Entfaltung von Schaugepränge aller Art bieten. Natürlich verzichten aber diese Heroen- und Feldherren-Opern nicht auf das Eingreifen überirdischer Mächte, im Gegenteil gehört das Wunderbare, der antike Götterhimmel und

Entfernung von den Idealen. *Einfluß des Geschmacks der Menge.*

Zauberspuk aller Art zu den notwendigsten Ingredienzen einer mit Wolkenwagen, Feuer speienden Ungetümen und sonstigen künstlichen Maschinerien arbeitenden Bühne. Anstatt für seelische Erlebnisse den ergreifenden poetischen Ausdruck zu suchen, gehen die Textdichter der venezianischen Oper vorzugsweise auf schnell sich entwickelnde Handlungen mit spannenden Situationen, auf Intrigen, Überraschungen aller Art, Verkleidungen und Verwechslungen, vor allem aber auch auf Prunk und Pomp aus, so daß hinlänglich für Unterhaltung und Aufregung des Publikums gesorgt ist. Die Leistungen der Musik bleiben freilich hinter denen der Bühnenmaschinisten stark zurück, halten aber doch mit denen der Dichter Schritt und gehen nicht selten über sie hinaus zur Vertiefung des Ausdrucks in hervorstechenden Situationen. Doch wird der Orchesterapparat nur selten dem sonstigen Glanz der Ausstattung entsprechend vergrößert, nämlich durch Heranziehung von Blechblasinstrumenten. Freilich ist es sehr wahrscheinlich, daß die ohne nähere Bezeichnung der Instrumente notierten Instrumentalsätze (Symphonien, Sonaten, Ritornelle) von Streich- und Blasinstrumenten auch mit Oktavverdoppelungen in der Höhe und besonders in der Tiefe ausgeführt wurden, und daß Chorsätze von Instrumenten mitgespielt wurden (auch von Kornetten und Posaunen), wie das bereits in den Kirchenkonzerten der Gabrieli etwas selbstverständliches war. Ganz so bescheiden, wie die Partituren glauben machen können, war also doch wohl die Orchesterbesetzung nicht. Das Unisonospiel von Oboen und Flöten mit den Violinen und von Fagotten mit den Bässen steht für das Pariser Orchester unter Lully fest und ist auch in Deutschland für die ganze Epoche der französischen Ouvertüre selbstverständlich. Man wird deshalb ähnliche Verhältnisse für das Tutti wohl auch in Italien annehmen müssen; dann erscheinen aber die vereinzelt anzutreffenden Angaben für die Besetzung der Stimmen in ganz anderem Lichte, nämlich als Abweichungen von dem selbstverständlichen Tutti. Sologesänge mit ausgearbeiteter Begleitung durch obligate Instrumente treten vereinzelt bei den Komponisten der venezianischen Oper auf, doch bleibt für sie das nur als bezifferter Baß skizzierte Akkompagnement das gewöhnliche. Die Chorgesänge treten aber bereits um 1650 ganz in den Hintergrund gegenüber den Sologesängen, verlieren vor allem ganz ihre kunstvolle Faktur im durchgearbeiteten imitierenden Satze und werden zu durchaus nebensächlichem Beiwerk,

Orchester-Besetzung.

Sologesänge mit obligaten Instrumenten.

Rückgang der Rolle des Chors.

um zuletzt ganz zu verschwinden. Das Feierliche und Pathetische, das der Musik der venezianischen Oper in ihren Anfängen eignet, geht allmählich unter in der Konzentrierung des musikalischen Interesses auf die Sologesänge und die Solosänger und -Sängerinnen. Den Sängerinnen treten rivalisierend die Kastraten gegenüber, und mehr und mehr schießt der Koloraturgesang ins Kraut. Wenn auch fortgesetzt die ersten Meister für die Bühne schrieben, die ja mehr und mehr die Stätte wurde, wo Künstlerruhm und Popularität am schnellsten zu erringen war, so muß doch betont werden, daß während des ganzen 17. Jahrhunderts die ernsteste technische Arbeit und die reichste Förderung der musikalischen Kunst nicht auf dem Gebiete der Oper, sondern demjenigen der Kirchenmusik und der vokalen und instrumentalen Kammermusik zu suchen und zu finden ist.

Gesangsvirtuosentum.

Überschätzung der Oper.

Die Hauptrepräsentanten der venezianischen Oper sind außer Monteverdi: der geniale Benedetto Ferrari (1587—1681, der Dichter der Oper Andromeda, mit der 1637 das erste öffentliche Theater [San Cassiano] in Venedig eröffnet wurde [Musik von Manelli], und Komponist einer Reihe anderer), Franc. Paolo Sacrati (gest. 20. Mai 1650 als Hofkapellmeister in Modena), Francesco Cavalli (eigentlich Caletti-Bruni, geb. 14. Febr. 1602 zu Crema, gest. 14. Jan. 1676 zu Venedig, wo er seit 1617 Chorsänger, später zweiter und erster Organist und seit 1668 Kapellmeister der Markuskirche war), Marc' Antonio Cesti (get. 15. Okt. 1618 zu Arezzo, gest. 1669 in Venedig, seit 1666 Vizekapellmeister Leopolds I. in Wien, vorher in Rom päpstlicher Kapellsänger), Giovanni Legrenzi (get. 12. Aug. 1626 zu Clusone, gest. 26. Mai 1690 zu Venedig als Konservatoriumsdirektor und seit 1685 auch Kapellmeister der Markuskirche), Giovanni Rovetta (1627 Vizekapellmeister, 1644—1668 Kapellmeister der Markuskirche), Pietro Antonio Ziani (1669—1670 zweiter Organist der Markuskirche, dann in Neapel, gest. 1711 in Wien), Marc' Antonio Ziani (geb. 1653 in Venedig, gest. 1715 in Wien als Hofkapellmeister), Carlo Pallavicino (geb. 1630 in Salò, gest. 29. Jan. 1688 in Dresden), Antonio Lotti (geb. 1667 [in Hannover?], gest. 5. Jan. 1740 in Venedig, wo er 1687 Sänger, später zweiter und erster Organist und seit 1736 Kapellmeister der Markuskirche war), Francesco Pollarolo (1653—1722, 1692 zweiter Kapellmeister der Markuskirche, 67 Opern), Antonio Pollarolo (1680—1746, Nachfolger

Komponisten der venezianischen Oper.

seines Vaters und später Lottis als erster Kapellmeister, 12 Opern), Antonio Vivaldi, der berühmte Geiger (1680—1743, 36 Opern), Giovanni Pescetti (1704—1766, Schüler Lottis, 1762 zweiter Organist der Markuskirche, 1726—1737 in London, ca. 12 Opern, auch Klaviersonaten), Giov. Batt. Lampugnani (1760—1790, in Mailand, Venedig und London usw., 22 Opern, auch Instrumentalwerke), Baldassare Galuppi (geb. 18. Okt. 1706 bei Venedig, gest. 3. Jan. 1786 in Venedig, 1741—1748 in London, dann Kapellmeister an der Markuskirche, 112 Opern [viele berühmt gewordene komische], 8 Oratorien, Kantaten und ausgezeichnete Klaviersonaten), Ferd. Gius. Bertoni (1725—1813, 1781—1810 Kapellmeister der Markuskirche, 44 Opern, auch Instrumentalwerke), Vittorio Trento, Schüler Bertonis (1792—1825 38 Ballette und 36 Opern).

Der hohe Kothurn der ersten Opern schloß komische Elemente ganz aus; der Zuschnitt der venezianischen Oper auf den Geschmack eines gemischten großen Publikums gestattete aber denselben für Nebenfiguren Eingang. Aber schon gleichzeitig mit den ersten Anfängen ständiger Operntheater entsteht auch, zuerst außerhalb Venedigs, das Musiklustspiel, die Opera buffa, nicht erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Neapel, sondern bereits 1639 in Rom mit der Commedia ‚Chi soffre, speri‘, gedichtet von Giulio Rospigliosi (nachmals Papst Clemens IX.), komponiert von Virgilio Mazzocchi und Marco Marazzoli (aufgeführt im Palazzo Barberini); ihnen folgten zuerst (Venedig 1641) Giulio Strozzi mit ‚La finta pazza‘, Musik von Francesco Sacrati, und (Rom 1654) Rospigliosi mit ‚Dal male il bene‘ mit Musik von Marco Marazzoli und Ant. Maria Abbatini, 1657 zur Eröffnung des Pergolatheaters in Florenz Andrea Moniglia mit ‚La Tancia‘ (‚Il podestà di Colognola‘) mit Musik von Jacopo Melani und von denselben Autoren in Florenz 1673 ‚Tacere ed amare‘ und 1687 ‚Il pazzo per forza‘. Diese komischen Opern des 17. Jahrhunderts bringen bereits auf musikalischem Gebiete wesentliche Elemente der nachherigen Opera buffa, nämlich das schnelle Parlando-Rezitativ (Recitativo secco) und Ensembleszenen als Aktschluß (Finale). Tatsächlich ist mit diesen Anfängen die Opera buffa gegeben; nur fehlt noch die Tendenz der Ironisierung der seriösen Oper, welche für die Opera buffa des 18. Jahrhunderts vorübergehend so wichtig wird.

Anfänge der komischen Oper in Rom seit 1639.

§ 50. Die Oper in Frankreich. Lully. Rameau. Schon 1645 vermittelte Kardinal Mazarin den Parisern die Bekanntschaft mit der italienischen Oper durch das Gastspiel eines venezianischen

Italienische Oper in Paris.

Ensembles, das Francesco Sacratis ‚La finta pazza‘ (S. 153) zur Aufführung brachte. 1646 wurde der römische Opernkomponist Luigi Rossi mit 20 Sängern nach Paris berufen und führte dort am 26. Febr. 1647 seine für Paris geschriebene Oper ‚Le mariage d'Orphée et d'Euridice‘ auf. 1662 zur Vermählung Ludwigs XIV. mit Maria Theresia von Spanien schrieb Cavalli die Oper ‚Ercole amante‘ und leitete wohl persönlich die Aufführung (mit Balletteinlagen von Lully); doch war schon 1660 Cavallis Oper ‚Serse‘ (1654 in Venedig zuerst aufgeführt) vorausgegangen (ebenfalls mit Balletteinlagen Lullys). Die Frucht dieser Bekanntschaft mit der italienischen Oper waren Versuche, französische Opern zu schreiben.

Perrin. Cambert. Den Anfang machten der Dichter Pierre Perrin und der Komponist Robert Cambert zunächst mit dem Schäferstück ‚La Pastorale‘ (1659) und der Oper ‚Ariane‘ (1661, beide nur privatim aufgeführt). 1665 erlangte Perrin ein Patent für öffentliche Opernaufführungen und brachte 1671 die pastorale Oper ‚Pomone‘ mit Musik von Cambert und Ballett von Beauchamps. Der Erfolg veranlaßte den Hofkomponisten und Oberintendanten Lully, den König um die Übertragung des Patents auf seine Person zu bewegen. Damit wird der 1632 in Florenz geborene, aber schon als Knabe nach Paris ge-

J. B. Lully. kommene Jean Baptiste Lully, der durch seine Orchestertänze bereits sich große Anerkennung erworben hatte, der Schöpfer der französischen Nationaloper. Lully ist eine wie wenige imponierende Erscheinung in der Musikgeschichte. Seine Erfindung beweist eine kraftvolle und zielbewußte Individualität, eine souveräne Natur, der wirkliche Größe nicht abgesprochen werden kann. Seine Opern unterscheiden sich sehr stark von denen der Italiener und zeichnen sich besonders durch eine sehr bestimmte Harmonieführung und Rhythmik aus, entbehren aber (besonders die Airs de danse) keineswegs melodischen Reizes. Es ist müßig, die Frage aufzuwerfen, wieviel von seiner Eigenart dadurch bedingt ist, daß er französische Texte komponierte; der Vergleich mit Rameau beweist, daß das Herbe, Harte seiner Kunst nicht spezifisch französisch, sondern persönlich ist. Zwar ist nicht in Abrede zu stellen, daß der Geist, der in den Dichtungen der Corneille, Racine und Molière lebt, auch aus Lullys Musik spricht, aber nicht als ein bloßer Widerschein; vielmehr steht der große Musiker Lully als ein würdiger Partner neben diesen Dichtern, ein charakteristischer Repräsentant des Frankreich der Zeit Ludwigs XIV. Lullys Opern sind sämtlich bei

Lebzeiten in Partitur gedruckt worden, haben fast ein Jahrhundert die französische Opernbühne beherrscht und sind auch in der Mehrzahl in Neuausgaben erschienen (Cadmus et Hermione 1673, Alceste 1674, Thesée 1675, Atys 1676, Isis 1677, Psyché 1678, Béllérophon 1679, Proserpine 1680, Persée 1682, Phaëton 1683, sämtl. in Neuausg. in den Chefs d'oeuvre classiques de l'opéra français; Armide et Renaud [1686] in Neuausg. von Eitner). Lully hatte einen ausnahmsweise fähigen Genossen in seinem Textdichter Philippe Quinault (geb. 1635 in Paris, gest. daselbst 26. Nov. 1688). In der durch Lully geschaffenen französischen Oper spielen Ballette und Chöre eine hervorragende Rolle, was dieselbe von der italienischen Oper sehr scharf unterscheidet. Der fünfstimmige Orchestersatz, welcher durch Lully in Aufnahme kam, stützt sich auf den ausnahmsweise starken Streichkörper des Pariser Hoforchesters (die 24 ‚violons du Roi' [Grande bande] und die für Lully neu geschaffene Petite bande der ‚16 petits violons', letztere nur mit Instrumenten des Violintypus besetzt, während die Grande bande wohl Violen der älteren Art [einschließlich Gamben] bildeten). Sowohl die Tänze der Ballette Lullys als seine Ouvertüren fanden allerorts Nachahmung und wenn man von französischer Manier und französischem Einflusse in deutschen und italienischen Kompositionen spricht, so ist damit wenigstens etwa seit 1660 speziell die Musik Lullys gemeint. Die bedeutendsten Vertreter der französischen Oper sind außer Cambert und Lully: Pascal Colasse (1649—1709, 1696 Direktor der Kammermusik: ‚Les noces de Thétis et Pélée' 1689 und das ‚Ballet des saisons' 1685 sind in Neuausgabe erschienen), André Campra (1660—1744, 1722 Kgl. Kapellmeister: L'Europe galante 1697, Les fêtes Vénitiennes 1710 und Tancrède 1702 in Neudruck), André Destouches (1672—1749, 1697 Obermusikintendant: Issé 1697 und Omphale 1701 in Neudruck), Henri Desmarets (1662—1741). Bei dem auch als Theoretiker hochbedeutenden Jean Philippe Rameau (geb. 25. Sept. 1683 zu Dijon, gest. 12. Sept. 1764 zu Paris) erscheint die Eigenart der französischen Oper trotz des Festhaltens an denselben Stoffen und auch ihrer Ausschmückung mit Balletten und Chören stark durch italienische Einflüsse abgeschliffen und gewinnt der galante Stil die Oberhand. In den Chefs d'oeuvre classiques erschienen von seinen Opern in Neudruck: Castor et Pollux (1737), Dardanus (1739), Les fêtes d'Hébé (1739) und Les Indes galantes

Neuausgabe. Quinault. Der fünfstimmige Orchestersatz. Colasse. Campra. Destouches. Desmarets. Rameau.

(1735); eine von Saint-Saëns redigierte Gesamtausgabe seiner Werke ist im Erscheinen. Von seinen theoretischen Werken ist der Traité d'harmonie (1722) grundlegend für die Harmonielehre als Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie. Seine Klavierkompositionen (Suiten, auch Stücke mit Flöte und Gambe und Sextette mit Klavier) haben nicht nur historische Bedeutung, sondern sind noch lebensfähig.

Die italienische Oper in Wien.

§ 51. Die italienische Oper in Deutschland. Schon 1642 (unter Kaiser Ferdinand III., der selbst Komponist war) hielt die italienische Oper mit Cavallis Egisto ihren Einzug in Wien; unter seinem Nachfolger Leopold I. (1658—1705), der in großem Maßstabe selbst kompositorisch sich betätigte (eine Auswahl von Werken Ferdinands III., Leopolds I. und Josefs I. gab G. Adler heraus [2 Bände]), wurde Wien ein mit Venedig konkurrierendes Zentrum der Opernkomposition (über 400 neue Opern in 47 Jahren). Eine erhebliche Zahl der Opern der § 49 genannten Meister ist für Wien geschrieben, so Cavallis ‚Egisto', von Cesti wenigstens ein halbes Dutzend, darunter die in den österreichischen Denkmälern gedruckte ‚Il pomo d'oro' 1666, noch mehr von den beiden Ziani; geradezu als Komponisten der Wiener Hofoper sind aber zu bezeichnen: Antonio Bertali (1605—1669, 1649 Hofkapellmeister), Antonio Draghi (geb. 1635 zu Ferrara, gest. 18. Jan. 1700 in Wien, 1674 Intendant), der allein 172 Bühnenstücke schrieb, Joh. Josef Fux (geb. 1660 in Steiermark, gest. 14. Febr. 1741 in Wien, seit 1715 erster Kapellmeister) und Antonio Caldara (geb. 1670 in Venedig, gest. 28. Dez. 1736 in Wien als Vizekapellmeister), Francesco Conti (1682—1732, 1713 Hofkomponist, 29 Opern und Serenaden, 9 Oratorien, Kantaten usw.), Carlo Agost. Badia (geb. 1672 in in Venedig, gest. 1738 in Wien als Hofkomponist, 20 Opern und Serenaden, 15 Oratorien, Kantaten usw.), Luca Antonio Predieri (geb. 1688 in Bologna, gest. 1769 daselbst, 1726—1747 Hofkapellmeister in Wien, 14 Opern und Serenaden, 2 Oratorien), Georg Reutter jun. (1708—1772; 1731 Hofkomponist, 1747 zweiter Kapellmeister, 1757 Hofkapellmeister, 31 Opern, 9 Oratorien, Kirchenmusik von untergeordneter Bedeutung), Josef Bonno (1710—1788, 1739 Hofkomponist, 20 Opern und Serenaden, 3 Oratorien), Antonio Salieri (1750—1825, 1776 Hofkomponist, 1788 Hofkapellmeister, 10 Opern [3 französische für Paris, ein deutsches Singspiel], viel Kirchenmusik und Instrumentalmusik). Fux und

Caldara haben aber ihren Schwerpunkt mehr in der Kirchenkomposition als in der Oper; zudem ist Fux der Verfasser einer gediegenen Kontrapunktlehre (Gradus ad Parnassum 1725), auch sind von beiden gute Instrumentalwerke erhalten. Auch Giovanni Battista Bononcini (ca. 1660—1750), der berühmte Rivale Händels in London (1716—1727) schrieb eine ganze Reihe seiner Opern für Wien, wo er 1691—1716 mit Unterbrechung durch seine kurze Berliner Tätigkeit lebte. Außer mindestens 30 Opern schrieb er Messen, Oratorien und eine Reihe Kammermusikwerke.

Die italienische Oper in München.

Seit 1654 hatte auch München eine italienische Hofoper, welche u. a. 1658 Cavallis ‚Alessandro vincitore di se stesso' (1651 in Venedig) und 1664 desselben ‚Statira' (1655 in Venedig) brachte, aber schon seit 1657 ihre eigenen Komponisten hatte: Johann Kaspar Kerll (1656 Vizekapellmeister, 1659—1673 Hofkapellmeister in München, gest. 1699), Ercole Bernabei (1674 Nachfolger Kerlls, gest. Ende 1687 in München), dessen Sohn Antonio Bernabei (1677 Vizekapellmeister, 1688 Hofkapellmeister, gest. 1732), Agostino Steffani (1654—1728, Schüler Kerlls und E. Bernabeis, 1681 Kammermusikdirektor, 1688—1703 in Hannover, dann in Düsseldorf); Pietro Torri (1689 Kammerorganist, 1703 Kammermusikdirektor, 1715 Kapellmeister, gest. 1737), Melchiorre d'Ardespin (1690 Konzertmeister, gest. 1717), Ev. F. dall'Abaco (1675—1742, seit 1704 in der Kapelle, 1714 Kammermusikdirektor), Giov. Ferrandini (1732 Kammerkomponist, 1737 Kammermusikdirektor, 1756 pensioniert), Bernardo Aliprandi (1737 Kammerkomponist, 1780 pensioniert), Giov. Porta (1737—55 Hofkapellmeister) und Andrea Bernasconi (1753 Vizekapellmeister, 1755 Kapellmeister, gest. 1784). Diese Zahlen genügen, zu zeigen, wie lange in München die Italiener herrschten.

Die italienische Oper in Dresden.

In Dresden, das bereits 1566—1580 einen italienischen Hofkapellmeister hatte (Antonio Scandelli, geb. 1517 in Bergamo), wurde 1842 Richard Wagner als Nachfolger des letzten italienischen Kapellmeisters in Deutschland angestellt. Die italienische Oper hielt ihren Einzug 1662 mit ‚Il Paride', gedichtet und komponiert von Giovanni Andrea Bontempi (1650—1680 in Dresden als Vizekapellmeister); doch wurde erst 1664—1667 ein Opernhaus gebaut und treten nun M. Gius. Peranda (1663 Vice-, 1666 Kapellmeister, gest. 1675), Vincenzo Albrici (1666—80 Hofkapellmeister) und Carlo Pallavicini (geb. 1630 in Salò,

gest. 1688 in Dresden) als Opernkapellmeister und Komponisten für die Dresdener Oper in Aktion (vgl. § 52). Zwar entließ Friedrich August I 1694 sämtliche Italiener und erlangten französische Einflüsse das Übergewicht (1709 Volumier Konzertmeister); doch schon 1717 gelang es dem Kurprinzen, nachmaligen König Friedrich August II, seinen Vater zur Wiedereinrichtung einer italienischen Oper zu bewegen. Es folgte nun die Glanzzeit der Dresdener italienischen Oper unter Antonio Lotti (1717—1719) mit Francesco Maria Veracini als Konzertmeister, dem berühmten Kastraten Senesino als erstem Sänger usw. und (nach abermaliger Auflösung 1720) unter Friedrich August III mit Joh. Adolf Hasse und Porpora als Kapellmeister, Faustina Hasse als Primadonna usf. Parallel mit dieser Herrschaft der Italiener läuft aber die Tätigkeit der deutschen Meister Heinrich Schütz (1585—1672), Christoph Bernhard (1628—1692), David Heinichen (1683—1729), Nikolaus Strungk (1640—1700) als Kapellmeister, Georg Pisendel (1687—1755) als Konzertmeister usf. Auch Joh. Gottlieb Naumann (1781—1801, seit 1776 Oberkapellmeister) und die beiden Unterkapellmeister (seit 1781) Franz Seydelmann (1748—1806, seit 1772 kurfürstl. Kirchenkomponist) und Joseph Schuster (1748—1812) waren in Italien ausgebildet und hielten das Banner der italienischen Oper hoch, so daß die beiden letzten italienischen Dresdener Hofkapellmeister Francesco Morlacchi (1784—1841) und Joseph Rastrelli (1799—1842) nur Gesinnungsgenossen ablösten.

Hannover. Nach Hannover kam die italienische Oper 1689 mit dem Engagement Agostino Steffanis als Hofkapellmeister, erreichte aber bereits 1698 ihr Ende. **Berlin.** Berlin erhielt durch den ersten König von Preußen Friedrich I. eine italienische Oper, für welche Attilio Ariosti und Giov. Batt. Bononcini 1700—1703 ein paar Opern schrieben. Der sparsame Friedrich Wilhelm I. machte derselben schnell ein Ende (1713) und erst unter Friedrich II. (1740) blühte die italienische Oper auf, aber mit fast gänzlicher Fernhaltung von Italienern (1789—1792 Felice Alessandri zweiter Kapellmeister neben Reichardt [1746—1798 22 Opern, auch Instrumentalwerke]). In Berlin dominierten durchaus die italienisch gebildeten Deutschen Karl Heinrich Graun (1701—1759) und Joh. Ad. Hasse. Unter Friedrich Wilhelm II. fungierte der Italiener Vincenzo Righini (geb. 1756 zu Bologna, gest. das. 1812) 1793—1806 als Hofkapellmeister

vorher in Wien und Mainz). In Braunschweig, wo früh eine deutsche Oper mit gelegentlichen fremdsprachigen Einlagen blühte, kam erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts die italienische Oper zur Geltung, ebenso in Stuttgart (mit dem Engagement Nicola Jomellis als Hofkapellmeister 1753—1759). Städte und Höfe, denen die Mittel fehlten, eine eigene Oper zu unterhalten, wurden um die Mitte des 18. Jahrhunderts (wo die unterdessen an die erste Stelle in Italien getretene neapolitanische Oper erblüht war, in der schließlich sich alles um die Virtuosenleistungen der Sänger und Sängerinnen drehte) von wandernden Operntruppen mit der Allerweltslieblingsnahrung versorgt.

Braunschweig.

Stuttgart.

§ 52. Die deutsche Oper. Schon vor dem Import italienischer Opern nach Deutschland wurden Versuche gemacht, den neuen musikalisch-dramatischen Stil auf die Kompositionen von Textdichtungen in deutscher Sprache anzuwenden, die allerersten von keinem geringeren als dem Dresdener Hofkapellmeister Heinrich Schütz (geb. 8. Okt. 1585 zu Köstritz, gest. 6. Nov. 1672 in Dresden), der 1609—1612 in Venedig unter Giovanni Gabrieli Kompositionstudien gemacht und dort wahrscheinlich selbst die eine oder die andere Opernaufführung mit erlebt, jedenfalls die gedruckten Erstlinge der Oper kennen gelernt hatte. Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen bat den Dichter Martin Opitz, für die Vermählung seiner Tochter Sophie mit dem Landgrafen Georg von Hessen (1. April 1627 in Torgau) Rinuccinis ‚Dafne‘ ins Deutsche zu übersetzen. Die Adaption der Musik Peris auf den neuen (frei bearbeiteten) Text stieß wohl auf Schwierigkeiten und Schütz schrieb daher eine neue Musik, die leider nicht erhalten ist. Es ist aber an sich ziemlich selbstverständlich, daß für ein Werk im Geiste der ersten Florentiner Versuche, bei dem also der Schwerpunkt durchaus in der Textdeklamation liegt, eine Übersetzung nur denkbar gewesen wäre durch einen Musiker, der den neuen Text streng auf Grund der vorliegenden Musik erfunden hätte. Auch das von Schützs Freunde August Buchner gedichtete, von Schütz komponierte und von Gabriel Mölich inszenierte Ballett »Orpheus und Euridice« (13. Nov. 1638 in Dresden zur Vermählung des Kurfürsten Johann Georg II. mit Magdalena Sibylla von Brandenburg) ist nicht erhalten. Die den Inhalt der 10 Ballettszenen erklärenden Strophen Buchners sind vermutlich vom Chor gesungen worden, doch fehlt jeder bestimmte Anhalt. Die deutsche Oper »Apollo und Daphne«,

Heinr. Schütz.

Daphne.

Ballett »Orpheus und Euridice«.

die 1671 in Torgau aufgeführt wurde (von Peranda und Bontempi) war eine vollständige Neukomposition und hat mit der Musik Schützs nichts zu schaffen; doch fußt ersichtlich der Text auf dem Opitzs. Es fanden aber am Dresdener Hofe außer den genannten noch andere dramatische Aufführungen statt, für welche wie es scheint deutsche Texte komponiert waren. Ein anderer früher Versuch deutscher Opernkomposition ist Sigmund Stadens »Seelewig« (1644 in Harsdörffers Frauenzimmer-Gesprächsspielen gedruckt, Neuausgabe von Eitner 1881). Diese vereinzelten Ansätze treten aber in Schatten gegenüber dem 1678 in Hamburg durch den Ratsherrn Gerhard Schott, Lizentiat Lütgens und Organist Reinken ins Leben gerufenen öffentlichen Opernunternehmen, das sich bis gegen 1740 als wirkliche deutsche Oper hielt und erst dann von der italienischen Oper verdrängt wurde.

S. Stadens »Seelewig«.

Die deutsche Oper i. Hamburg.

Aufführungen ausländischer Opern in französischer Sprache (Lullys ,Acis et Galathée' 1689 [1695 deutsch] und ,Achille et Polyxène' 1692, oder in italienischer (Cestis ,Schiava fortunata' 1693) waren seltene Ausnahmen. Die ersten Komponisten dieser Hamburger Oper waren Johann Theile (1646—1727), dessen »Adam und Eva« am 2. Jan. 1678 die erste Vorstellung war (Theile, ein Schüler Schützs und selbst Lehrer von Hasse, wirkte in der Folge als Kapellmeister in Wolfenbüttel und Merseburg und starb in Naumburg, seiner Vaterstadt); Joh. Wolfgang Franck, Arzt und Kapellmeister in Hamburg (14 Opern aber auch viele bekannte Choräle), Johann Philipp Förtsch (1652—1732 in Gottorp, Hamburg und Eutin, 12 Opern), Nikolaus Adam Strungk (geb. 1640 zu Braunschweig, gest. 23. Sept. 1700 in Dresden als Kapellmeister, 6 Opern für Hamburg, 16 für Leipzig), Joh. Georg Conradi (1690—1693 Kapellmeister 7 Opern), Georg Bronner (Organist in Hamburg, 1693—1702 8 Opern), Johann Mattheson (der berühmte Schriftsteller 1681—1764, seit 1699 8 Opern), Joh. Christ. Schieferdecker (Organist zu Lübeck, gest. 1732, 4 Opern), Gottfried Grunewald (1712—1739 Vizekapellmeister in Darmstadt, Oper »Germanicus« 1705 [1704 schon in Leipzig]), Cristoph Graupner (1709 Vizekapellmeister, 1712 Hofkapellmeister in Darmstadt, gest. 10. Mai 1760, 5 Opern für Hamburg, 3 für Darmstadt), G. Ph. Telemann (seit 1721 in Hamburg, 40 Opern). Die glänzendsten Namen der Hamburger Oper sind aber außer Händel, der 1705—1708 während seines Aufenthaltes in Hamburg die vier Opern

»Almira«, »Nero«, »Daphne« und »Florindo« schrieb (die beiden letzten eigentlich eine Oper, die wegen zu großer Länge geteilt wurde): Kusser und Keiser. Sigmund Kusser [Cousser] (geb. 1657 in Preßburg, gest. 1727 in Dublin), studierte in Paris Lullys Stil und war persönlich mit Lully befreundet, wirkte einige Zeit als Kapellmeister in Braunschweig (Lehrer Keisers), war 1693—1695 Mitpächter und Hauptkomponist der Hamburger Oper, veranstaltete 1696—97 deutsche Opernaufführungen in Nürnberg und Augsburg und war dann Hofkapellmeister in Stuttgart (1698—1704) und zuletzt in Dublin. Ihn überragte aber sowohl an Begabung als an Produktivität Reinhard Keiser, der 116 Opern für Hamburg schrieb. Derselbe ist 1674 zu Teuchern bei Weißenfels geboren und 12. Sept. 1738 in Hamburg gestorben; er tauchte 1692 als Sänger der Braunschweiger Oper auf (dort 1693 seine erste Oper »Basilius«, 1695 »Ismene«) und ging 1693 mit Kusser nach Hamburg, wo er sofort als Komponist in den Vordergrund trat und 1703—1706 selbst (mit Drüsicke) die Oper pachtete; 1706—1709 lebte er in Weißenfels, war aber 1709—1716 und auch seit 1728 (als Domkantor) wieder in Hamburg, in der Zwischenzeit aber zu Kopenhagen (1723—1728 als Hofkapellmeister) und Ludwigsburg (1721). Keisers starke Seite war eine unerschöpfliche melodische Erfindungsgabe; doch arbeitete er stets schnell und ohne ernstliche Vertiefung. Seine Oper »Jodelet« (1726) erschien in Neuausgabe von Fr. Zelle. Außer Opern schrieb er auch eine Menge Kirchenmusik, Passionen, Oratorien und Kantaten. Keiser muß der Vorwurf gemacht werden, daß er durch Mischung italienischer Arien unter die deutschen in vielen seiner Opern den Untergang der deutschen Oper beschleunigt hat. Vor seiner Direktion wurden wohl einige wenige italienische und französische Opern (S. 158) in ihrer Originalgestalt aufgeführt und eine größere Anzahl italienischer Opern in deutscher Übersetzung (1693 Gianettinis »Medea« und »Hermione«, 1695 Pallavicinis »Armida«, 1695—1699 Steffanis für Hannover geschriebene »La superbia d'Alessandro«, »Orlando generoso«, »Alcibiade«, »Atalanta« und »Dido«), aber die deutsche Oper blieb als solche unangetastet.

Kusser.

Keiser.

Durch die Hamburger deutsche Oper angeregt war jedenfalls die deutsche Oper am Hofe zu Weißenfels (Hauptkomponisten Joh. Phil. Krieger [1649—1725, seit 1682 Hofkapellmeister] und Joh. Augustin Kobelius [1674—1731, Kriegers Schüler und Nach-

Verbreitung der deutschen Oper in Deutschland.

folger), ebenso die zu Braunschweig (seit 1691 gegen Entree öffentlich) für welche außer Kusser, Keiser und Joh. Ph. Krieger besonders Georg Kaspar Schürmann (1672—1751, seit 1707 Hofkapellmeister, 20 Opern [»Ludwig der Fromme« in Neuausgabe von H. Sommer], darunter nur zwei italienische) schrieb, aber auch Graun und Hasse ihre ersten Opern schrieben. Auch der spätere Gothaer Hofkapellmeister Gottfr. Heinr. Stölzel (1690—1719) schrieb eine Reihe deutscher Opern für Breslau (1711), Naumburg (1712 3 Opern), Prag (1714—1716 3 Opern) und Bayreuth.

Anlehnung an die italienische Oper.

Bezüglich der Sujets halten sich die deutschen Opern durchaus an das Repertoire der italienischen und beruhen meist auf direkten Bearbeitungen italienischer Textbücher mit ihren mythologischen und Königsstücken; nur die Hamburger Oper weist anfangs einige biblische Vorwürfe auf und unter Keiser eine Anzahl lokal gefärbter volkstümlichen Stoffe (»Störtebecker«, »Der Hamburger Jahrmarkt«). Da es sich bei der Oper ausgesprochenermaßen um die Aufnahme und Weiterbildung einer von den Italienern geschaffenen Kunstgattung handelt, so ist der enge Anschluß auch der musikalischen Faktur an die italienischen Vorbilder ja eine selbstverständliche Sache; höchstens kommt seit dem letzten Drittel des Jahrhunderts daneben die stark abweichende Stilrichtung Lullys in Frage. Von der Geltendmachung eines spezifisch deutschen Musikingeniums auf diesem Gebiete kann aber höchstens seit Händel und Gluck gesprochen werden, aber bei beiden nicht in Opern auf deutsche Texte (bei Gluck französische, bei Händel italienische). Haben doch fast alle deutschen Opernkomponisten ihre Vorbildung für das Genre persönlich in Italien erhalten, von Schütz anfangend bis zu Gluck und über diesen hinaus!

Die englische Oper.

§ 53. Die Oper in England. Purcell. Früher als die italienische wurde den Engländern die französische Oper bekannt nämlich durch Robert Cambert (§ 50), der nach seiner Verdrängung durch Lully sich in London festsetzte und dort seine Opern zur Aufführung brachte (er starb 1677 als Kapellmeister Karls II.). Doch hat die englische Oper eine selbständige Wurzel. Wie die französische aus den Balletten mit Chor herauswuchs, so entstand

Masques.

die englische Oper aus den Masques (Maskenspielen), szenischen Vorführungen meist allegorischer Handlungen mit Chorgesängen, Tänzen, Instrumentalstücken und großem Aufwand von Dekorationen und Maschinerien. Vereinzelt schrieb der geborene Italiener Nicolo

Laniere (1590—1670, Hofmusikdirektor Karls I. und Karl II.) schon 1617 Musik im rezitativischen Stile der Florentiner zu zwei Maskenspielen von Ben Johnson (das zweite ‚The vision of delight' zu Weihnachten 1617). Dagegen haben die Maskenspiele der Folgezeit wieder nichts mit dem neuen Stile zu tun und erst Purcell führt denselben definitiv in die Masques ein. Zu den natürlichen Wurzeln der englischen Oper gehören aber natürlich auch alle die Musikeinlagen in Tragödien und Lustspiele, so die von Henry Lawes (1582—1645) zu Shirleys »The triumphs of peace« (1633 mit William Lawes und Simon Ives) zu Miltons »Comus« (1634) u. a.

Schauspielmusiken.

Matthew Lock (1632—1677) steht allerdings mit seiner Incidenzmusik zu Stapyltons »The stepmother« 1670 auf dem Boden des Opernrezitativs und gab 1675 seine Musik zu Shadwells »Psyche« (1673) unter dem Titel »The english opera« heraus (zugleich mit seinen Instrumentalstücken zu Davenants Bearbeitung der Shakespeareschen »Tempest« [1672] und mit einer theoretischen Einleitung).

Henry Purcell.

Eine wirklich bedeutende Erscheinung ist Henry Purcell, geb. 1658 zu London, gest. das. 21. Nov. 1695, 1680 Organist an Westminster, 1682 Kgl. Kapellorganist, 1683 Kgl. Hofkomponist. Wirkliche Opern und zwar in der Rezitativbehandlung und der reichen Anwendung von Chören den Opern Lullys näher stehend als den italienischen, aber doch auch gelegentlich durch Koloraturen den Neapolitanern nahe kommend, sind: Dido and Aeneas (1688), Diocletian (1690), King Arthur (1691 Text von Dryden), The fairy queen (1692); doch kommen auch viele seiner Schauspielmusiken (besonders zu Dramen von Dryden) der Oper sehr nahe. Aber Purcell ist zugleich ein bedeutender Kirchenkomponist und zwar in den neuen, Sologesang und Chorgesang mit ausgearbeiteten Instrumentalbegleitungen kombinierenden kantatenartigen Formen des Anthem (ausschließlich auf biblische Prosatexte) und der Ode (auf freie poetische Texte). Endlich steht Purcell auch auf dem Gebiete der Kammermusik (12 Triosonaten, 10 vierstimmige Sonaten, Klavierstücke [Lessons for the harpsichord]) als ein würdiger Rivale neben den besten italienischen Meistern. Eine große Zahl der Werke Purcells erschienen bei Lebzeiten in Druck und auch Neuausgaben existieren in größerer Zahl außer der Gesamtausgabe der Purcell-Gesellschaft (bis 1922 19 Bände). Mit dem frühen Tode Purcells (37jährig) ging die Hoffnung auf

Anthem. Ode.

eine englische Nationaloper zugrunde. Purcells Bruder Daniel Purcell (1660—1717), John Eccles (gest. 1735), John Weldon (gest. 1736) und die anglisierten Deutschen Joh. Christ. Pepusch (geb. 1667 in Berlin, gest. 1752 in London), J. Ernst Galliard (geb. 1687 in Celle, gest. 1749 in London) und Gottfr. Finger (geb. 1685 in Olmütz, gest. nach 1723 [in Heidelberg?]) waren nicht imstande, gegenüber der siegreich einziehenden italienischen Oper die englische zu halten. Schon ehe Händel nach London kam (1711), hatte der Import italienischer Opern seinen Anfang genommen; Händel selbst aber hat außer den drei deutschen für Hamburg überhaupt nur italienische Opern geschrieben und so recht eigentlich deren Herrschaft in London begründet. Mit der Eröffnung der Opern-Akademie 1720, für welche Händel die (italienischen) Kräfte persönlich engagierte, war die Festsetzung der Italiener in London (die noch heute nicht wieder aufgehoben ist) eine Tatsache. Englische Opern, auch solche ernsterer Haltung, wurden zwar noch z. B. von Thomas Augustine Arne (1710—1778, in dem Maskenspiele ‚Alfred' 1740 das »Rule Britannia«) geschrieben, treten aber durchaus gegen die italienischen zurück, und nur das Aufkommen der volksmäßigen Singspiele seit John Gays ‚Ballad-Opera' (1727, Musik von Pepusch), die von Anfang für die italienische Schablonenoper eine lehrreiche Folie bedeuteten und schließlich zum vorübergehenden Sturze der Herrschaft der Italiener führten, gab den Anstoß zu einer lebhafteren Kompositionstätigkeit der Engländer auf dem Gebiete dieser an sich unbedeutenden Bluetten, als deren Repräsentanten außer Pepusch, Galliard und Arne weiterhin Thomas Linley (1732—1795), Samuel Arnold (1740—1802), Charles Dibdin (1745—1814), William Shield (1754—1829), William Reeve (1757—1815), Michael Kelly (1764—1826) und Stephen Storace (1766—1796) hervortreten.

Die italienische Oper in London.

§ 54. Die neapolitanische Oper. Um die Zeit, wo in Frankreich, Deutschland und England nationale Opern sich zu entwickeln begannen, breitete sich die Pflege der Oper in Italien immer mehr aus. Jede mittlere Stadt mußte ihre eigene Oper haben, und nicht nur die Opernkomposition, sondern auch die Ausbildung von Opernsängern und Sängerinnen, mit dem Stile der Kunstgattung vertrauten ausübenden Musikern, besonders auch Generalbaßspielern (Maestri al cembalo) entwickelte sich zu einer förmlichen Exportindustrie, da die Nachfrage auch des Auslands

Ausbreitung der Oper in Italien.

Export italienischer Musiker.

nach italienischen Operisten immer reger wurde und besonders den Primadonnen und Kastraten (Primi uomini) Gagen von unerhörter Höhe gezahlt wurden. Die bereits im 16. Jahrhundert in größerer Zahl besonders in Neapel entstandenen Konservatorien entfremdeten sich allmählich ihrer ursprünglichen Bestimmung, Musiker für den Kirchengesang heranzuziehen, und wurden in den Dienst der Oper gestellt. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts tritt mehr und mehr Neapel in den Vordergrund als hervorragende Pflanzstätte und erscheint der Prozeß der Verbreitung der Oper vom Norden Italiens nach dem Süden abgeschlossen. Wenn man von einer venezianischen Oper spricht, so meint man damit weniger eine Schule oder eine besondere Entwickelungsphase des Opernstils als vielmehr die örtliche Konzentration massenhafter Opernaufführungen in Venedig als der Stadt, welche zuerst öffentliche Theater hatte. Die venezianische »Schule« gehört dem 16. Jahrhundert an (Willaert, die Gabrieli, Zarlino); sie wird abgelöst durch die »römische Schule«, die ihre Bedeutung auch nicht verliert, nachdem die neue Florentiner begleitete Monodie aufgekommen, sich aber in zwei Richtungen spaltet, deren eine den Weg der Häufung der Stimmen weiter verfolgt, während die andere den monodischen Stil auf gesundere musikalische Basis stellt und ihn innerlich ausbaut. Der Hauptvertreter dieses Fortschritts ist Giacomo Carissimi, der für die fernere Entwickelung der Vokalmusik zum mindesten ebenso der wichtigste Führer ist wie Frescobaldi, Pasquini und Corelli für die Instrumentalmusik. Hans Leo Haßler, J. P. Sweelinck und Heinrich Schütz pilgerten nach Venedig, um Schüler von Andrea Gabrieli bzw. Zarlino und Giovanni Gabrieli zu werden, Froberger und Tunder nach Rom zu Frescobaldi, Joh. K. Kerll, Christ. Bernhard, Joh. Phil. Krieger und der Franzose Marc Antoine Charpentier ebendahin zu Carissimi, und ebenso Georg Muffat nach Rom zu Pasquini und Corelli. Als Händel Italien aufsuchte, vollzog sich soeben die Zentralisierung der italienischen Opernschule in Neapel mit der definitiven Übersiedelung von Alessandro Scarlatti von Rom nach Neapel. Ein Jahrzehnt später war es für Hasse bereits selbstverständlich, daß er in Neapel studierte. Als erster Begründer der neapolitanischen Schule muß Francesco Provenzale gelten, 1669 Direktor des Conservatorio della pietà de' Turchini zu Neapel. Seine Geisteserben sind Alessandro Scarlatti, Domenico Sarri und Nicolo Fago.

Konservatorien.

Neapel Zentrum der italienischen Oper.

Die Monodie in Rom.

Carissimi.

Frescobaldi, Pasquini, Corelli.

Musikstudien der Ausländer in Rom.

Neapolitanische Schule.

Nach Aussage von Quantz zählte auch Scarlatti zu den Schülern Carissimis; doch ist sein Zeugnis nicht allzu beweiskräftig, da Quantz erst über zwanzig Jahre nach Carissimis Tode geboren ist und Scarlatti um die Zeit starb, wo Quantz bei Gasparini studierte (1725). Außer Zweifel steht aber, daß Carissimis Ausbildung der Kantate mit obligaten Instrumenten für das Aufblühen solcher Formen im Rahmen der Oper vorbildlich wurde und daß speziell Scarlatti auch gerade auf dem Gebiete der Kantate selbst außerordentlich fruchtbar gewesen ist. Alessandro Scarlatti ist 1659 zu Trapani (Sizilien) geboren und starb 24. Oktober 1725 in Neapel, war zuerst Kapellmeister der Exkönigin Christine von Schweden in Rom, 1694 Hofkapellmeister in Neapel, 1703—1708 wieder als Kirchenkapellmeister in Rom, dann aber wieder in Neapel zugleich als Konservatoriumsdirektor. Die Zahl der nachweisbaren Opern Scarlattis ist 87; außerdem schrieb er aber Hunderte von Messen und andern Kirchenwerken, weit über 600 Kantaten und Oratorien, auch Kammerduette und Orgeltokkaten.

Alessandro Scarlatti.

Neuere Untersuchungen haben festgestellt, daß Scarlatti nicht sowohl neue Formen geschaffen, als die von seinen Vorgängern überkommenen zufolge seiner reichen Begabung erweitert und mit immer neuem Inhalte gefüllt hat. Weder die Kantate noch die dreiteilige Arie (Da Capo-Arie) noch auch das begleitete Rezitativ sind von ihm erfunden worden, sondern waren vor ihm in Aufnahme. Vor allem sind Arien mit obligaten Instrumenten lange vor ihm geschrieben. Aber die Sicherheit seiner Linienführung im Großen, die Reinheit und kontrapunktische Gediegenheit seines Satzes, die Kraft und Bestimmtheit seiner Harmonik, der figurative Reichtum seiner Melodien stempeln ihn zu einem Meister ersten Ranges, der unter seinen Zeitgenossen hervorragt. Händel verdankt ihm sehr viel, wächst aber freilich über ihn hinaus. Durch Scarlatti vollendet sich der fortan für die italienische Oper charakteristische Vorrang des Melodischen über alle andern Ausdrucksmittel, die Alleinherrschaft des Bel canto. Doch hält bei Scarlatti selbst noch die glänzende und kräftige Gestaltung der instrumentalen Nummern und der Ritornelle und obligaten Instrumentalparte dem üppig erblühenden Koloraturgesange die Wage. Scarlattis Operneinleitungen (Sinfonien) zeigen einen besondern Typus der auf nur drei Teile beschränkten Kanzone, sofern sie mit einem kräftigen Allegro beginnen und mit einem leichter gewerteten schließen und

Alleinherrschaft des Bel canto.

Scarlattis Opernsinfonie.

als Mittelteil einen langsamen Satz einschieben (in einzelnen Fällen geht dem ersten Allegro noch eine pathetische Einleitung voraus). Diese Form ist es, aus der sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland die Konzertsinfonie entwickelt; doch stehen die italienischen Opernsinfonien der Nachfolger Scarlattis an musikalischem Wert weit hinter den französischen Ouvertüren zurück, erscheinen mehr als Signale für das Publikum, daß das Stück seinen Anfang nehmen soll, denn als Kunstwerke, die auf ernstliche Würdigung Anspruch erheben. Bemerkenswert ist, daß Händel für eine ganze Reihe seiner Opern die französische Ouvertüre bevorzugte, die er schon in Hamburg hatte schätzen lernen. Auch sind Fälle erwiesen, daß man in Dresden italienischen Opern eine französische Ouvertüre statt der originalen Sinfonia vorausschickte.

Konzertsinfonie.

Die wichtigsten Vertreter der neapolitanischen Schule sind außer Scarlatti: Nic. Fago in Neapel (1674—1736, nur wenige Opern), Francesco Mancini in Neapel (1674—1739, 20 Opern), Francesco Conti (geb. 1682 zu Florenz, gest. 1732 in Wien als Hofkomponist, 29 Opern und Serenaden, 9 Oratorien, viele Kantaten), Giuseppe Porsile (geb. 1672 zu Neapel, gest. 1750 in Wien als Hofkomponist, 14 Opern und Serenaden, 12 Oratorien, Kantaten usw.), Gaetano Greco (geb. 1680, der Lehrer Pergolesis, nur Klaviersachen und Generalbaßübungen), Francesco Durante in Neapel (1684—1755, nur Kirchenmusik und Kammerduette), Francesco Feo in Neapel (1684—1740, 6 Opern und einige Intermedien), Nicolo Porpora (1686—1766 in Neapel, Venedig, Wien, London, Dresden, 46 Opern, 6 Oratorien, 6 Triosonaten, 12 Violinsonaten), Leonardo Vinci in Neapel (1690—1732, 38 Opern, 2 Oratorien, auch Kirchenmusik), Leonardo Leo in Neapel (1694 bis 1744, ca. 60 Opern, aber auch ausgezeichnete Kirchenmusik, Orgel- und Klavierwerke und Solfeggien), Johann Adolf Hasse (geb. 25. März 1699 in Bergedorf, gest. 16. Dez. 1783 in Venedig, 1722 in Neapel Schüler von Porpora und Scarlatti, 1730 vermählt mit Faustina Bordoni [gest. 4. Nov. 1781 in Venedig], 1731—1763 Hofkapellmeister in Dresden, 70 Opern, 14 Oratorien, Messen, Tedeums und andere Kirchenmusik, auch Instrumentalkonzerte, Triosonaten und Klaviersonaten), Girolamo [?] Abos (Giuseppe d'Avossa, 1708—1786, 14 Opern, Kirchenmusik), David Perez (geb. 1711 in Neapel, gest. 1782 als Hofkapellmeister in Lissabon, 30 Opern und gute Kirchenmusik), Nicola Sala in Neapel (1732

Meister der neapolit. Schule.

bis 1800, seit 1787 Direktor des Conservatorio de' Turchini, Opern und andere Gesangssachen, auch eine Kontrapunktschule), Rinaldo da Capua in Neapel (um 1757—1771 20 Opern), Domenico Terradellas (geb. 1711 zu Barcelona, gest. 1751 in Rom als Kirchenkapellmeister, 13 Opern), Nicolo Jomelli in Neapel (1714—1774 [1753—1769 Hofkapellmeister in Stuttgart], 55 Opern und Divertimenti, auch Oratorien und ausgezeichnete Kirchenmusik [8 st.]), Giov. Battista Pergolesi (geb. 3. Jan. 1710 zu Neapel, gest. schon 16. März 1736 zu Pozzuoli, der geniale Komponist komischer Intermedien [Il maestro di musica 1731, La serva padrona 1734, Lo frate 'nnamorato 1732 u. a.], eines allbeliebten Stabat Mater und anderer Kirchenwerke, auch Kantaten und sehr schöner Triosonaten), Nicolo Logroscino (1700—1763 in Neapel und Palermo), Pasquale Anfossi (1727—97, 73 Opern), Pietro Guglielmi (1727—1808, Schüler Durantes, 115 Opern [viele gefeierte komische], auch gediegene Kirchenmusik und Kammermusik), Nicolo Piccini (geb. 16. Jan. 1728 in Bari, gest. 7. Mai 1800 in Passy bei Paris, Schüler von Leo und Durante, Glucks Rivale, seit 1776 in Paris, 114 Opern [viele komische, auch französische] und wenig Kirchenmusik), Antonio Sacchini (geb. 23. Juli 1734 zu Pozzuoli, gest. 8. Okt. 1786 in Paris, seit 1771 in München, Stuttgart, London und Paris, 40 Opern [auch französische], 5 Oratorien, auch Kammermusik), Tommaso Traetta (1727—79 in Neapel, Parma und Venedig, 40 Opern), Gius. Giordani (1744—98, 35 Opern), Ignazio Fiorillo (geb. 1715 in Neapel, gest. 1787 in Fritzlar, seit 1754 Hofkapellmeister in Braunschweig, 1762—1780 in Kassel, 14 Opern, auch Kirchenmusik), Fedele Fenaroli (1730—1818 in Neapel, nur Kirchenmusik; Lehrer von Cimarosa), Giovanni Paesiello (1741-1816; 1776-1784 in Petersburg, über 100 Opern, viele komische, auch viel Kirchenmusik und Instrumentalwerke), Domenico Cimarosa (1749—1801; 1789—1792 in Petersburg, 75 Opern [viele komische, Il matrimonio segreto 1792], auch Oratorien, Kantaten, viele kleine Gesänge und einige Messen), Giacomo Tritto (1733—1824, 51 Opern, viel Kirchenmusik und eine Generalbaßschule und Kontrapunktschule), Gaetano Andreozzi (1763—1826, 40 Opern).

Wie Paesiello und Cimarosa wirkte in Petersburg auch 1784 bis 1787 der zwar nicht der neapolitanischen Schule angehörige, aber in ihren Bahnen als Komponist komischer Opern wandelnde

Giuseppe Sarti, geb. 1729 zu Faenza, 1755—1775 Hofkapellmeister in Kopenhagen, dann bis 1784 Konservatoriumsdirektor in Venedig, nach seiner Petersburger Tätigkeit in Rußland als Lehrer weiter wirkend, bis 1802, wo er auf der Reise in Berlin starb. Außer zahlreichen Opern (darunter 4 dänische Singspiele) schrieb er kirchliche und Instrumentalwerke. Sarti war in Venedig der Lehrer Cherubinis.

Von den zahlreichen in Bologna gebildeten und wirkenden Komponisten sei noch ergänzend Jacopo Antonio Perti (1661—1756) hervorgehoben (22 Opern, 17 Oratorien, auch Kantaten und Instrumentalwerke).

IX. Kapitel.

Der protestantische Choral, die Kantate, das Oratorium, die Passion.

§ 55. Der protestantische Choral. Im 16. Jahrhundert gibt es eine protestantische Kirchenmusik noch nicht. Die Lutherkirche übernimmt zunächst durchaus die liturgischen Gesänge mit ihren altüberlieferten Melodien und wenn auch Luther selbst eine Anzahl Texte ins Deutsche übersetzte, so war er doch persönlich sehr für die Beibehaltung der lateinischen Sprache und wünschte ein Aufblühen der Lateinschulen, um durch sie verständnisvolle Sänger der lateinischen Kirchengesänge in genügender Zahl heranzubilden. In noch höherem Grade wünschte er die Pflege der gediegenen polyphonen Kirchenmusik seiner Zeit und es lag ihm durchaus fern, der Musik der reformierten Kirche eine unterscheidende Gestalt zu geben. Daß sich trotzdem schon im 16. Jahrhundert durch die stetig wachsende Zahl von geistlichen Liedern mit deutschen kirchlichen Texten, von denen gar viele zunächst nur Umdichtungen weltlicher Gesänge waren, allmählich ein ansehnlicher Stamm von »protestantischen Chorälen« entwickelte, war ein Prozeß, der sich ungewollt vollzog, indem die Beteiligung der Gemeinde an den Gesängen die Melodien allmählich ihrer der

Luther ein Freund der polyphonen a cappella-Kirchenmusik.

Deutsche Kirchenlieder.

Der protestantische Choral.

Polyphonie entstammenden komplizierten Rhythmik entkleidete und so jene schlichten Weisen in gleichen Werten aus ihnen machte, welche fortan der protestantischen Kirchenmusik eine besondere Signatur geben sollten. Zunächst bilden aber auch die deutschen Kirchenlieder einfacher Haltung keineswegs ein unterscheidendes Merkmal zwischen katholischer und protestantischer Kirchenmusik, da auch die katholische Kirche besonders für Prozessionen bis weit zurück ins Mittelalter Gesänge in den Vulgärsprachen zuließ. Doch erlangten allerdings einzelne Gesänge, wie in erster Linie das lutherische »Ein feste Burg ist unser Gott« schnell die Bedeutung des Bekenntnisses zu der reformierten Lehre. Nur ganz allmählich starben nach 1600 die gregorianischen Melodien in der lutherischen Liturgie bis auf unscheinbare Reste ab und traten an ihre Stelle der Gesang der neuen Kirchenlieder und das Orgelspiel über die Melodien derselben und weiterhin kompliziertere neue Formen mit Einflechtung von Chorälen (Choralmotette, Choralkantate, Oratorium und Passion mit eingelegten Chorälen [figural und schlicht]).

Absterben des gregorianischen Chorals.

Unisoner Choralgesang ohne Begleitung.

Die erste Form des Gesangs der Choräle durch die Gemeinde ist die unisone ohne jede Begleitung als besonderes Element der Liturgie, das sich an bestimmten Stellen zwischen die gregorianischen und polyphonen Gesänge des Kirchenchors einschaltet. Die Mehrzahl der älteren Choräle erscheint im Laufe des Kirchenjahres an den Festtagen, für welche lateinische Gesänge bestimmt waren, deren Umdichtungen die Lieder sind. Erst der Wunsch, auch beim Vortrage von mehrstimmigen Sätzen über den Choral die Gemeinde die Melodie mitsingen zu lassen, führte zu Konflikten; denn kunstvoll imitierende Tonsätze mit wechselsweise pausierenden Stimmen stellen keineswegs die Melodie so heraus, daß eine Gemeinde imstande wäre, sie mit Sicherheit zu erkennen und mitzusingen, zumal wenn dieselbe nicht als Diskant oben aufliegt, sondern dem Tenor zugewiesen ist und von den andern Stimmen umrankt und durchkreuzt wird, wie das im 16. Jahrhundert oft der Fall ist. Den ersten Schritt zur Beseitigung dieser Schwierigkeit tat Lucas Osiander 1586 mit seinen »50 geistlichen Liedern und Psalmen«, in denen alle Melodien in den Sopran gelegt sind, »also daß eine gantze christliche Gemeine durchaus mitsingen kann«. Osiander folgten u. a. Rogier Michael (Dresdener Gesangbuch 1593), Sethus Calvisius (Harmonia cantionum sacrarum 1597), Johann Eccard (Geistliche Lieder auf den Choral mit 5 Stimmen, 1597).

Mehrstimmiger Satz mit Melodie im Diskant. Osiander.

Die auf diesem Wege angestrebte Verkoppelung des Gemeindegesangs mit figuralem Chorgesange ist zwar liturgisch gut gemeint, aber ästhetisch doch ein Unding, da sie entweder den Komponisten zwingt, seine Oberstimme von dem reichen Leben der übrigen Stimmen auszuschließen und in einem heterogenen ganz volksmäßigen Stile zu halten, oder aber ihren Zweck verfehlt. Trotzdem hat ja die fernere Entwickelung der Choralkunst auf Formen geführt, welche das Problem einer Verbindung des in schlichten gleichen Noten einherschreitenden Chorals mit reicher polyphonen Arbeit in einwandfreier Weise löst, aber derart, daß der Choral entweder als letzte Krönung eines kunstvollen Aufbaus hinzukommt, oder aber als durch die andern Stimmen absichtlich verdeckter innerster Kern das Ganze zusammenhält wie schon in den kunstvollen Messen und Motetten zu einer Liedmelodie als Tenor im 15. bis 16. Jahrhundert. Für den Gemeindegesang des Chorals brachte der Generalbaß eine geeignetere Form, nämlich die der Orgelbegleitung der unisono gesungenen Melodien. 1620 gab Michael Altenburg sechsstimmige Intraden heraus für Geigen oder auch Lauten oder Orgel und eine den Choral singende Stimme. Dadurch, daß der mit Orgel begleitete Choral sich einbürgerte, behielten die Komponisten freie Hand für kunstmäßige Gestaltungen des Chorals mannigfacher Art, wie H. L. Haßlers »Psalmen und christliche Gesänge fugweis« (1607 [Neuausgabe von Kirnberger 1777], durchweg in zeilenweise imitierendem Motettenstil, vierstimmig, einige mit Cantus firmus in gleichen Noten, nur zwei fünfstimmig durch kanonische Verdoppelung des Cantus firmus). Handelte es sich nicht offenkundig um Arbeiten über bereits allgemein bekannte Choräle, so würde man diese Arbeit Haßlers einfach zu den Motetten rechnen. Das umfassendste und vielseitigste Choralwerk aber sind die Musae Sioniae (9 Teile 1604—1610) des Wolfenbütteler Kapellmeisters Michael Praetorius (1571—1621), dessen hohe historische Bedeutung auch als Komponist nicht über seinen Verdiensten als Schriftsteller übersehen werden darf. Leider ist von den Kompositionen bis jetzt fast nichts neu gedruckt. Die Übertragung der fugierten Choralbegleitung auf die Orgel vollzog Samuel Scheidt in seiner Tabulatura nova (1624, Neuausgabe in den Denkmälern deutscher Tonkunst); es folgen Johann Christoph Bach (1642—1703), Johann Michael Bach (1648—1694), Johann Pachelbel (1653—1706), Dietrich Buxtehude in Lübeck (1637—1707), Joh.

Choral als Cantus firmus.

Choralgesang mit Orgelbegleitung.

Choralmotetten.

M. Praetorius.

Choralfiguration für Orgel.

Heinr. Buttstedt (1666—1727), Georg Böhm in Lüneburg (1661—1733), Gottfried Walther in Erfurt (1684—1748), Friedr. Wilh. Zachau in Halle a. S. (1663—1712, der Lehrer Händels) und vor allem Joh. Seb. Bach.

Orgelsätze mit Choral als Cantus firmus im 15. Jahrhundert.

Es ist aber wohl zu beachten, daß die Choralbearbeitungen der deutschen Meister des 17. Jahrhunderts sehr bedeutsame Vorläufer haben in deutschen Arbeiten des 15. Jahrhunderts (von Adam von Fulda und vielen anonymen) über altkirchliche Hymnen und Antiphonen, welche, textlos überliefert, wahrscheinlich sogar auch bereits Orgelkompositionen sind und häufig mit Cantus firmus als Oberstimme (in gleichen Noten) auftreten und dessen Motive in kurzen Werten imitierend verarbeiten. Jedenfalls steht aber die Choralbearbeitung als eine spezifisch deutsche Kunstgattung außer Zweifel und sie ist auch in der Folge deutsch geblieben.

Italienische Einflüsse.

Alle andern Formen der protestantischen Kirchenmusik gehen dagegen auf italienische Einflüsse, besonders auf den rezitativischen Stil und die Oper zurück. Die katholische Kirchenmusik gipfelt allerdings in der herrlichen a cappella-Literatur des 16. Jahrhunderts und ihrer Fortsetzung durch die Meister der römischen Schule bis ins 19. Jahrhundert hinein, gegen welche die den neuen Stil aufnehmenden Motetten a voce sola mit Continuo und die mehrstimmigen Motetten, Messen usw. mit Instrumenten entschieden zurücktreten. Dagegen entwickelt sich die protestantische Kirchenmusik als solche erst so recht eigentlich auf dem Boden des neuen Stils.

Mischung vokaler und instrumentaler Mittel.

§ 56. Die Kantate. Die Praxis des 16. Jahrhunderts, vielstimmige Vokalwerke ganz oder teilweise mit Instrumenten zu besetzen, wird nach 1600 allmählich aufgegeben und statt dessen von vornherein für Singstimmen und Instrumentalstimmen erfunden und disponiert. Werke wie das Tedeum für 24 Stimmen (6 Chöre) von J. H. Schein (1618) stehen zwar ganz auf dem Boden des Gebrauchs vor 1600 und mögen etwa einen Begriff geben, wie auch die vielstimmigen Werke der venezianischen Schule durch Instrumente mitgespielt worden sind, leiten aber doch durch die bestimmte Vorschrift der Besetzung zu einer neuen Praxis über. Neu ist auch in den Werken dieser Zeit die Einarbeitung instrumentaler Ritornelle in die Vokalsätze selbst mit Verwendung derselben thematischen Ideen, anstatt der früheren beliebig anderweit entnommenen Instrumentalstücke vor und zwischen Gesangssätzen. Ganz von selbst verfallen dabei die Komponisten auch auf streckenweise Zusammen-

ziehung beider Tonkörper zum Tutti. Um diese Zeit kommt auch der Terminus »Kapelle« auf (bei M. Prätorius, Schein, Schütz u. a.) für Chöre (vokale oder instrumentale), welche nur für das Tutti (Ripieno) in Betracht kommen. Bei der großen Verschiedenheit der Stimmenzahl, welche oft in einem Opus vereinigte Kompositionen in Anspruch nehmen, ist eine Scheidung nach der Stimmenzahl nicht tunlich. Besonders die als Concerti bezeichneten Werke schwanken zwischen Monodie mit Generalbaß und vielstimmigen Sätzen der Art der Venezianer; das gemeinsame ist nur das Zusammenwirken von Singstimmen und Instrumenten. Alle diese verschiedenen Kombinationen kommen aber gleichermaßen nebeneinander in Betracht für die Ausbildung der Form der Kantate, welche wir im 18. Jahrhundert antreffen. Der Name Kantate (Cantada, Cantata) ist erst seit 1620 als Name mehrteiliger monodischen Gesänge (§ 43) nachweisbar (Alessandro Grandi, 1. Buch der Cantade ed Arie a voce sola); die Anfänge der Form gehen aber auf Caccinis Nuove musiche (1601) zurück, nämlich auf mehrstrophige Gesänge, die durchkomponiert sind, aber bei ganz freier Behandlung der Melodiestimme durch alle Strophen denselben Baß festhalten. Peris Varie musiche (1609) bringen bereits kleine Instrumentalritornelle und die Unterscheidung eines mehr rein deklamatorischen und eines mehr arienhaften Teils der Strophe hinzu und Al. Grandi in Venedig (1620), Stefano Landi in Rom (1620), der geniale Dichterkomponist Benedetto Ferrari in Venedig (1633), Luigi Rossi in Rom (1598—1653), Giacomo Carissimi in Rom (1605—1674) und Alessandro Stradella (um 1645—1681) schaffen ganz allmählich die Form, welche dann um 1675 bis in die Zeit Bachs und Händels eine so allgemeine Pflege findet. Neben die Kompositionsweise mit einem festgehaltenen, an sich interesselosen Strophenbaß tritt früh die eines längeren Gesangsstückes über eine altbekannte volkmäßige Melodie als Basso ostinato (Romanesca, Ruggiero, Gazzella) oder auch über einen Ostinato von nur vier Tönen, die immerfort wiederholt werden. Der überaus vielseitige und geistvolle Luigi Rossi, von dem mehr als hundert Kantaten handschriftlich erhalten sind, bringt neben mehrteiligen über bleibendem (Strophen-)Baß in der Weise wie Monteverdis Lamento d'Arianna breit deklamierenden Stücken (durchweg Arioso-Stil) auch solche mit einem rondoartig mehrmals nach frei angelegten Zwischenteilen wiederkehrenden prägnanten Refrain und (wohl als erster) auch

»Kapellen«. Ripieno. Concerti. Grandis Cantade. Strophenbaß. Eigentliches Ostinato. L. Rossi. Refrain.

bereits Ketten von durchaus voneinander verschiedenen Arien (viele in da capo-Form) mit umrahmenden Rezitativen und Instrumentalritornellen ganz in der Art der späteren Kantaten. Da seine Werke (obgleich nicht gedruckt) sehr verbreitet gewesen sind, so ist in ihm ohne allen Zweifel eine Epoche machende Persönlichkeit zu sehen (seine Oper Le mariage d'Orphée et d'Euridice, am 26. Febr. 1647 in Paris durch die von Mazarin berufene italienische Truppe aufgeführt, gab den Anstoß zur Entstehung der französischen Oper [Partitur erhalten]). Rossis Bedeutung ist lange von der Geschichtsforschung unerkannt geblieben, weil der ihn um 21 Jahre überlebende und in seinen Bahnen weiter wandelnde Carissimi als Kompositionslehrer europäischen Ruf erlangte und Schüler aus allen Ländern anzog. Carissimis Schreibweise ist gegenüber der Rossis allerdings großzügiger und abgeklärter und stempelt ihn zum ersten Klassiker des monodischen Stils; seine Oratorien und biblischen Historien gelten mit Recht als eine wichtige Vorstufe der Händelschen. Aber er steht auf Rossis Schultern, verdankt demselben sehr viel und steht an Esprit hinter ihm zurück. Stradella, von dem trotz seiner kurzen Lebensdauer fast 200 Kantaten nachweisbar sind, hat auch die letzten Reste der noch bei Carissimi häufigen bleibenden Strophenbässe abgestreift und schreibt als Kantaten nur mehr Arienketten mit und ohne Rezitative, d. h. er stellt den Typus endgültig fest, den Alessandro Scarlatti, G. Battista Buononcini, G. Maria Buononcini, Attilio Ariosti, G. B. Bassani, Fr. Gasparini, C. A. Badia, Franc. Conti, G. Ant. Perti, Astorga usw. unverändert festgehalten und zur Schablone gemacht haben. Von älteren Meistern sind neben den genannten führenden Größen noch zu nennen Felice Sances (4 Bücher Cantade 1633—40), ferner Benedetto Ferraris Freund (Mitbegründer der ersten öffentlichen Oper Venedigs) Francesco Manelli (Musiche varie 1636), der die Leichtbeweglichkeit des Rezitativs stark förderte, Maurizio Cazzati (Arie e Cantate 1649), Giovanni Legrenzi (1676, 1678) und Francesco Provenzale (um 1658—1684).

Carissimi.

Stradella.

Schablonen-Kantate.

Kirchenkantaten des 17. Jahrh.

Nennt man Kirchenkompositionen des 17. Jahrhunderts Kantate, so meint man damit weiter ausgeführte Kompositionen über biblische Texte oder auch Kirchenlieder mit Wechsel zwischen Solo- und Chorpartien mit Heranziehung von Instrumenten, wie Hammerschmidts »Geistliche Gespräche über die Evangelien« (1656), des Mühlhäuser J. Rud. Ahle »Geistliche Dialoge zu 2—4 Stimmen« (1648), des

Darmstädter Wolfgang Briegel »Evangelische Gespräche« (1660—1662), Adam Kriegers »Arien« für 1—3 Stimmen mit Instrumenten (1659, 1667 und 1676 [Neuausgabe von A. Heuß in den Denkmälern deutscher Tonkunst]), das zu dramatischen Wirkungen gesteigerte »Es erhub sich ein Streit im Himmel« von Seb. Bachs Oheim Johann Christoph Bach in Arnstadt und Eisenach (1642—1703) oder das mehr lyrische »Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ« von dessen Bruder Joh. Michael Bach in Gehren (1648—1694). Die Übertragung der Form der weltlichen Kantate auf die Kirchenmusik ist eine persönliche Neuerung des Pfarrers Erdmann Neumeister (1671—1756, seit 1715 an der Jakobskirche in Hamburg), der 1700 den ersten Jahrgang seiner Kirchenkantaten-Texte herausgab. Derselbe beschränkt sich durchaus auf Texte zu Arien und Rezitativen, die in ähnlicher Weise auf die Evangelientexte der einzelnen Feste Bezug nehmen wie die Gemeindelieder; der zweite Jahrgang (1708) bringt außer den Arien- und Rezitativtexten kurze gereimte Sprüche zu Anfang und Ende und in der Mitte, die für den Chor berechnet sind, der im ersten Jahrgange ganz ausgeschaltet ist. Erst der 3.—4. Jahrgang (1711—1714) setzen an Stelle dieser wenig wirksamen Chortexte kernige Bibelsprüche oder bekannte Choräle, womit die Choralkantate geschaffen ist. Unter den Komponisten von Kantaten dieser Art ragt G. Ph. Telemann (damals in Eisenach) hervor; ihm folgt mit einigen Kantaten seit 1712 J. S. Bach. Seit 1715 komponierte aber Bach eine längere Reihe Kantaten auf Texte von Salomo Franck in Weimar (1659—1725, zuletzt Konsistorialsekretär), welche die Form zwar nicht weiterbilden, im Gegenteil die Einführung von Bibeltexten und Chorälen wieder einschränken, aber stimmungsvoller, poetischer gehalten sind. Ihre letzte Durchbildung erfährt die Choralkantate durch Picander (Christ. Friedr. Henrici in Leipzig 1700—1764), welcher eine strengere Einheitlichkeit der ganzen Kantate durch Umdichtung eines Kirchenliedes (Chorals) erzielte, dessen Anfangs- und Schlußstrophe er beibehielt, während er an die Stelle der andern Strophen deren Inhalt frei benutzende Arien- und Rezitativtexte setzte.

Neumeisters Kantaten-Texte.

Choralkantate.

Salomo Franck.

Picanders Paraphrasierung von Kirchenliedertexten.

§ 57. Passion und Oratorium. In ganz ähnlicher Weise wie die der Kirchenkantate fand auch die Entwickelung der Mysterien, der aus den Oster- und Weihnachtsspielen hervorgegangenen halbdramatischen Ausgestaltungen der Liturgie einzelner Feiertage als

Mysterien.

Form der protestantischen Kirchenmusik ihren Abschluß durch Aufnahme von Chorälen. Im Mittelalter sind die Mysterien Folgen einstimmiger Gesänge, teils nach Art der Psalmodie rezitierender, teils nach Art der Troubadourlieder wirklich gesungener. Im 16. Jahrhundert kommen für die Liturgie anstatt der psalmodierenden Rezitation der betreffenden Abschnitte aus den Evangelien auch mehrstimmige Bearbeitungen auf (Motettenpassion). Luthers musikalischer Beirat, Johann Walther in Torgau (1496—1570), verfaßte 1530 eine Matthäuspassion und eine Johannespassion mit deutschem Text, und 1552 eine vierstimmige auf einen aus den vier Evangelien kombinierten Text, und ähnliche Bearbeitungen folgen in Menge im 17. Jahrhundert. Bedeutsam tritt hier wieder die Gestalt von Heinrich Schütz hervor (vgl. § 52), der seit 1617 nomineller Hofkapellmeister in Dresden war, aber zufolge der Störung der dortigen Musikverhältnisse durch den Krieg immer wieder mit Urlaub anderweit tätig war (in Kopenhagen, Braunschweig, Hannover und wieder in Kopenhagen) und 1628—29 abermals Italien aufsuchte (1629 erschien der erste Teil seiner Symphoniae sacrae 3—6 voc. mit obligaten Instrumenten). Die vier Passionen Schützs unterscheiden sich, obgleich sie erst 1664—66 geschrieben sind, kaum nennenswert von wesentlich älteren Passionen, sofern sie nicht nur den Bericht des Evangelisten, sondern auch alle Einzelreden, selbst die Christi ohne jede Begleitung (auch ohne Continuo) psalmodierend vortragen lassen (dieselben sind sogar mit Choralnoten notiert). Nur die Turbae (der Jünger, der Juden, der Schriftgelehrten) sowie die kurzen Prologe oder Überschriften (»Das Leiden unsers Herrn Jesu Christi wie es beschreibt der heilige Evangelist [Matthäus, Marcus usw.]«) und Epiloge (ein kurzes Danklied in schlichtem Satz) sind als Chöre bearbeitet. Dagegen sind die »Historia von der Auferstehung Jesu Christi« (1623 gedruckt, Osteroratorium) und die »Historia von der freuden- und gnadenreichen Geburt Gottes- und Marien-Sohnes« (Weihnachtsoratorium, der Part des Evangelisten 1664 gedruckt, geschriebene Stimmen 1911 von A. Schering in Upsala aufgefunden, das Ganze nun als Supplement der Gesamtausgabe gedruckt) und »die Sieben Worte am Kreuz« Denkmäler einer zielbewußt die neuen Mittel handhabenden Kunst. In der Auferstehungshistorie rezitiert der Evangelist durchweg mit Begleitung des Streichorchesters (wo dieses Akkorde aushält, choraliter, sonst mensural notiert); alle sonstigen Einzelreden sind nur

Choralpassion. Motettenpassion. Heinrich Schütz. Passionen.

mit Continuo gesetzt, allerdings sämtlich für zwei Singstimmen (was schwer zu motivieren ist, aber einen eigenartigen mystischen Reiz verleiht), der Prolog 6stimmig, der Epilog 8stimmig (mit dem Evangelisten als 9. Stimme), der Gesang der 3 Marien 3stimmig imitierend, der der Hohenpriester 3stimmig und der Chor »Der Herr ist wahrhaftig auferstanden« 6stimmig. Steht schon dieses Werk sehr hoch, so noch mehr die »7 Worte am Kreuz« (nicht bei Lebzeiten gedruckt, wohl Schützs reifster Zeit angehörig). Schon die Voranstellung einer 5stimmigen Choralstrophe »Da Jesus an dem Kreuze stund«, der eine (abweichend komponierte) zweite am Schlusse entspricht (»Wer Gottes Martr in Ehren hat«) ist ein hochbedeutsames Novum, das den Passionen der Folgezeit den Weg zur Aufnahme des Chorals weist. Eine ausdrucksvolle Symphonia folgt dem Einleitungschoral und wird vor dem Schlußchoral wiederholt. Die sieben Worte Christi sind durchweg mit imitierenden Violinen und Violen begleitet, die Worte des Schächers einstimmig mit Continuo, der Bericht des Evangelisten teils ebenso, teils vierstimmig. In dem Weihnachtsoratorium ist der rezitierende Part des Evangelisten durchweg mensuriert notiert und voll starken melodischen Ausdrucks und die 8 Intermedien disponieren mit feinsinniger Unterscheidung über die Vokal- und Instrumentalstimmen je nach dem Text. Die Symphoniae sacrae Schützs von 1629 und 1647 sind vollständig mit obligaten Instrumenten durchgearbeitet, eine Praxis, die Schützs Schüler Mathias Weckmann (1621—74, in Dresden und Hamburg) und Christoph Bernhard (1628—92, dgl.) fortsetzten. Mit der reichen Ausgestaltung seiner »Abendmusiken« steht Dietrich Buxtehude (1637—1707) natürlich auf den Schultern dieser Vorgänger, zu denen auch Franz Tunder (1614—1667, Organist der Marienkirche in Lübeck, der Vorgänger und Schwiegervater Buxtehudes) zählt (Solokantaten mit Instrumenten). Das Rezitativ ist zwar ein wichtiger Bestandteil der letzten höchstentwickelten Formen des Oratoriums und der Passion; zum mindesten ebenso wichtig ist aber die gründliche Durchbildung des Singstimmen mit Instrumenten zu gemeinsamer Wirkung mischenden neuen Stils, welche nur in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts durch Italiener angebahnt wird, bald aber gerade durch deutsche Meister die bedeutsamste Förderung erhält. An die Stelle der früheren Überschätzung der Verdienste der Italiener tritt durch die neueren Ergebnisse der historischen Forschung mehr und mehr

Anfangs- und Schlußchoral der »Sieben Worte«.

Weihnachtsoratorium.

M. Weckmann.

Chr. Bernhard.

Diet. Buxtehude.

Franz Tunder.

Die deutsche Musik des 17. Jahrhunderts.

die Erkenntnis, daß trotz der Verwüstungen des dreißigjährigen Krieges doch in Deutschland bereits im 17. Jahrhundert eine ganz außerordentlich rege und fruchtbare Kunstpflege bestanden hat, besonders auf dem Gebiete der Instrumentalkomposition und der kirchlichen Vokalkomposition mit Instrumenten. Durch die Anerkennung dieser Tatsache werden die Verdienste der großen italienischen Meister, von denen die starken Anregungen zu ganz neuen Kunstrichtungen ausgingen, gewiß nicht geschmälert. Mit Stolz kann aber Deutschland wie auf das 16. so auch auf das 17. Jahrhundert zurückblicken, die Zeit, wo der solide Grund gelegt wurde für seine künftige musikalische Weltherrschaft. Die Überflutung Europas mit italienischen Musikern (Sängern, Dirigenten und Komponisten) seit der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts hat aber leider lange die ernste und gediegene Kunst der deutschen Organisten und Kantoren über der sich im Glanze der Fürstenhöfe sonnenden Oper übersehen lassen. Gewiß kamen die noch in dieser Zeit Italien aufsuchenden deutschen Komponisten nicht ohne reichen Gewinn und starke Anregungen zurück; aber sie selbst kamen nicht mit leeren Händen nach Italien und haben wohl auch ihrerseits nicht wenig zu der Konsolidierung des italienischen Instrumentalstils im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts beigetragen. Heinrich Schütz aber steht um 1650 als ein vollkommen Ebenbürtiger neben dem hochgepriesenen Giacomo Carissimi. Die teils den mehrteiligen Motetten, teils den dramatisierenden Bearbeitungen kirchlicher Lektionen (Historien) zugehörigen Oratorien Carissimis sind von sehr einfacher Anlage und kleiner Ausdehnung; einige derselben (z. B. Jephta) sind durchaus ohne obligate Instrumente kantatenartig nur mit Continuo geschrieben, entbehren auch instrumentaler Vorspiele und Ritornelle (Jephta hat einen kleinen 6stimmigen Chor als Prolog); andere weisen obligate Violinen auf (z. B. Baltazar); keines geht aber zu so wohldisponierten Unterscheidungen vor wie Schützs Weihnachtshistorie. Zu den bedeutendsten Schülern Carissimis zählt auch der Franzose Marc Antoine Charpentier (1634—1704 in Paris), der auch zwei Opern und einige Ballettmusiken, aber vor allem 18 Oratorien, sowie eine Menge Messen, Psalmen mit Instrumenten und Kantaten geschrieben hat.

Deutsche Organisten und Kantoren. *Carissimi.* *M. A. Charpentier.*

Das italienische Oratorium.

In Italien hatten sich in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts mehrere Gattungen des Oratoriums entwickelt, nämlich erstens eine die alten liturgischen Dramen fortsetzende mit latei-

nischen Texten, zweitens die von der Liturgie abgelösten Dramatisierungen biblischer Erzählungen oder Heiligenlegenden mit freigedichteten italienischen Texten und drittens allegorische, moralisierende Dichtungen mehr oder minder dramatischer Gestaltung ebenfalls mit italienischen Texten der Art wie Cavalieris »Anima e corpo«. Die beiden letzten Gattungen waren entweder direkt auf szenische Darstellung berechnet und bilden dann die endlose Reihe der neben den weltlichen Opern über mythologische oder historische antike Sujets fortgesetzt hergehenden geistlichen Opern, später allgemein Oratorien genannt; oder sie verzichten auf die Szene und nehmen nach Art der biblischen Lektionen einen verbindenden Text an (Testo), der entweder rezitierend (mit Continuo) oder auch mehrstimmig behandelt wird (wie schon in den Passionen des 16. Jahrhunderts), letzteres besonders für Einleitung und Schluß beliebt; selbst imitierend für Chor gesetzte Testo-Teile kamen nicht selten vor. Wie in der Oper kam auch in den Oratorien allmählich der Chor in Verfall, da beide als nur dem Sujet nach verschieden aufgefaßt wurden und nicht nur die Komponisten sondern auch die Ausführenden für beide dieselben sind; der Virtuosen-Sologesang gewinnt also auch in den Oratorien die Oberhand. Nur in den mit der Kirche in Kontakt bleibenden lateinischen Oratorien (besonders bei Carissimi) behält der Chor seine Bedeutung, überhaupt in Werken, welche der wirklichen Oper ferner stehen, vor allem jenen dialogischen Erbauungsgesängen, welche in dem Betsaale des Filippo Neri in Rom (1515—1555) ihr erste Pflegestätte hatten, in welchem Cavalieris Mysterium aufgeführt wurde und für welchen G. Franc. Anerios 1619 gedrucktes »Teatro armonico spirituale« geschrieben ist.

Geistliche Opern. Testo. Verfall d. Chors

Als Vorstufe zu der Passionsmusik, wie wir sie schließlich bei Bach finden, ist zunächst noch die 1672 gedruckte von Johann Sebastiani in Königsberg (1622—1683) anzuführen, welche den in Schütz' ,7 Worten' gezeigten Weg aufnimmt durch Einfügung von Chorälen (nur die Melodie gesungen, mit Begleitung von Orgel und Streichorchester) ,zur Erweckung mehrerer Devotion.' Die 1673 gedruckte Passion von Joh. Theile (1646—1724 in Naumburg) enthält zwar keine Choräle, stellt aber anheim, solche einzuschalten. Neumeisters Übertragung der Formen der weltlichen Kantate auf die Kirchenkantate regte den um 1700 in Hamburg lebenden Dichter Christ. Fr. Hunold (1681—1721, pseudonym

Deutsche Passionsmusiken. J. Sebastiani. Joh. Theile. Passionstext Hunolds.

Menantes) zur Durchführung einer solchen Behandlung auch der Passion an, und zwar radikal, mit vollständiger Ausschaltung des kirchlichen Textes, also auch des Berichts des Evangelisten, aber mit Einschaltung kontemplativer Arien (Soliloquia), die, außerhalb der Handlung stehend, die Empfindungen des die Leiden Christi betrachtenden Christen zum Ausdruck bringen sollen. Keiser komponierte Hunolds Text und führte das Werk in der Karwoche 1704 auf. Damit war der Höhepunkt der Annäherung auch der Passion an die Oper erreicht und schon nach wenigen Jahren erfolgte eine Umkehr. 1712 schlug der Hamburger Ratsherr Berthold Heinr. Brockes einen vermittelnden Weg ein, indem er zwar die kantatenmäßige Form der Umdichtungen festhielt, aber sich doch wieder enger an das Bibelwort anschloß, auch den Evangelisten wieder einsetzte, freilich ebenfalls mit gereimten Versen, und Choräle in größerer Zahl einführte, die Hunold ganz ignoriert hatte. Sein Text wurde von R. Keiser (1712 in Hamburg), G. Ph. Telemann (1716 in Frankfurt a. M.), Händel (1716) und Mattheson (1718) komponiert (alle vier 1719 in Hamburg aufgeführt). An den letzten Wandlungen der Form der Texte der Passionsmusik ist wahrscheinlich Bach persönlich stark beteiligt; denn die Johannespassion hat er mit Benutzung von Teilen der Brockesschen Passion selbst geschaffen, die der verloren gegangenen Markuspassion (1725) und die der Matthäuspassion (1729), welche zugleich die Krone seines Schaffens und die Krone der Passionskomposition überhaupt ist, hat Picander nach seinen Angaben gefertigt. Damit ist der biblische Text in vollem Umfange wieder in seine alten liturgischen Rechte eingesetzt, der Evangelist ist durchaus rezitativisch behandelt (nur mit Continuo, aber nicht psalmodierend, sondern mit lebendigem Ausdruck); die Rezitative Jesu sind vor allen anderen dadurch ausgezeichnet, daß ausgehaltene Harmonien des Streichorchesters sie tragen. Die Turbae (Chöre der biblischen Handlung) sind dramatisch lebendig ausgestaltet und das Orchester greift überall stützend oder illustrierend ein, wo es am Platze ist. Die freigedichteten kontemplativen Arien und Rezitative verfügen in der freiesten Weise über die Mitwirkung von Instrumenten; alle Mittel der Künste wirken zusammen in den großen einleitenden und Schlußchören, und die in großer Zahl eingefügten Choräle (in der Matthäuspassion 14, darunter 5 nach der Melodie ‚O Haupt voll Blut und Wunden') bilden sozusagen das innere Band, das die mannigfachen Elemente

Brookes' Passionstext.

J. S. Bachs Passionen.

Rückkehr zum biblischen Text.

Gesteigerte Verwendung der Choräle.

des Riesenwerks zu einem speziell für die evangelische Kirchenmusik charakteristischen Ganzen zusammenschließt. Bachs Weihnachtsoratorium bildet in durchaus analoger Weise den Abschluß der Entwickelung der liturgischen Weihnachtsspiele durch Aufnahme aller der verschiedenen neuen Elemente (Bericht des Evangelisten, Einzel- und Chorgesänge, betrachtende Rezitative und Arien, Choräle).

Bachs Weihnachtsoratorium.

Eine ganz andere Herkunft als Bachs Passionen haben die Oratorien Händels. Als Hauptwurzel derselben sind zunächst die geistlichen Opern anzusehen, jene von beinahe allen italienischen Opernkomponisten geschriebenen Dramatisierungen biblischer Stoffe, welche entweder wirklich auf szenische Aufführung berechnet sind oder doch derselben fähig wären. Die allegorischen Moralitäten der Art von Cavalieris ‚Anima e corpo‘ sind nichts im Prinzip von ihnen Verschiedenes und wurden sogar auch von Händel mit dem dreimal bearbeiteten ‚Trionfo del tempo e del disinganno‘ (Rom 1708, London 1737 und 1757) aufgenommen. Händels erste Versuche im Oratorium (ein kleines Osteroratorium ‚Resurrezione‘, ebenfalls 1708 in Rom und die genannte Allegorie) stehen durchaus auf dem Boden der damaligen italienischen Praxis, d. h. sind auf Sologesänge berechnet und gönnen dem Chore nur eine ganz nebensächliche Bedeutung; seine ‚Passion‘ (nach Brockes) v. J. 1716 steht formell in Parallele mit denen von Keiser, Telemann und Mattheson und ist nur eine Episode ohne Bedeutung für seine Entwickelung. Noch steht Händel ganz im Banne der Opernkomposition; der Weg von dieser zu seinen großen Oratorien führt aber über das Anthem, die englische Kirchenkantate mit ihren weit ausgeführten Chören. In ihm liegt ihre zweite und stärkste Wurzel. Das Anthem, wie es H. Purcell und an ihn anschließend Händel (1718—1720 die 12 Chandos Anthems) schrieb, mischt Solo- und Chorsätze (ausschließlich biblische Texte) und zwar mit instrumentalem Akkompagnement. Auch die gleichfalls von Purcell übernommenen ‚Oden‘ (Festkantaten) Händels, die ebenso ihren Schwerpunkt in ausgeführten polyphonen Chorsätzen haben, gehören hierher. Durch diese Chorkompositionen bereitet Händel seine ersten Oratorien vor, die sich durch die gewaltigen Chorsätze zu wahrhaften musikalischen Epen auswachsen. Das erste der großen Oratorien Händels ‚Esther‘ (1732) wurde noch halb opernmäßig mit Szenerie und in Kostümen mit Aktion aufgeführt; doch wurde auf Verlangen des Bischofs Gib-

Händels Oratorium.

Anthems. Oden.

Szenisch aufgeführte Oratorien.

son für die Folge für solche musikalische Darstellungen biblischer Stoffe die konzertmäßige Aufführung ohne Szene angewendet, womit der Anstoß zu noch stärkerer Entfernung von den Gepflogenheiten der Oper gegeben war. Händels Oratorien haben weder einen verbindenden Text noch kontemplative Arien, Rezitative oder Chöre, wahren vielmehr durchaus eine dramatische Ordnung, aber, da sie der Bühnendarstellung entbehren, ohne die Rücksichten, welche das Drama bezüglich des Fortschreitens der Handlung fordert, reihen breit ausgeführte Einzelbilder aneinander. Von dem eigentlichen Boden des Oratoriums, den biblischen oder legendarischen Stoffen, entfernen sich gänzlich die Oratorien Acis und Galathea (1730), das Alexanderfest (Cäcilienode 1736), ‚Semele' (1743), ‚Herakles' (1744), auch das den Moralitäten verwandte ‚L'allegro il moderato ed il pensieroso' (1740, Text von Milton und Jennens). Von der Möglichkeit szenischer Aufführung führt am weitesten weg die Krone von Händels Schöpfungen, der ‚Messias' (1742), ein Werk, das die christliche Heilslehre von den Weissagungen der Propheten über des Heilands Geburt, Leiden, Auferstehung bis zum jüngsten Gericht mit kühnen Strichen zeichnet und in seiner Art vollständig einzig dasteht. Die eigentlichen Repräsentanten des von Händel geschaffenen Typus des Oratoriums sind aber die alttestamentarischen ‚Saul' (1739), ‚Israel' (1740), ‚Samson' (1742), ‚Belsazar' (1744), ‚Judas Makkabäus (1746), ‚Joseph' (1746), ‚Josua' (1747), ‚Alexander Balus' (1747), ‚Salomon' (1748), ‚Susanna' (1748) und ‚Jephta' (1751). Das Händelsche Oratorium ist zwar ebenso wie die Bachsche Passion das Resultat einer Verschmelzung der höchsten Errungenschaften zweier Stilperioden und Kunstgattungen, nämlich derjenigen der polyphonen Kirchenmusik und der Oper; aber während Bachs Kunst vom Boden der ersteren aus die Elemente der letzteren aufsaugt und assimiliert, ist der Prozeß bei Händel der umgekehrte. Bei gleich universeller Beanlagung beider Riesengeister weist daher doch die Kunst beider einen sofort erkennbaren Gegensatz auf, sofern Bachs Kunst als eine auch in ihren gewaltigsten Offenbarungen doch tief innerliche, subjektive und die Händels als eine bei aller echt deutschen Kernhaftigkeit und Gründlichkeit doch al fresco malende objektive, lapidare erscheint.

Weltliche Oratorien. Der Messias. Alttestamentarische Oratorien. Bach u. Händel.

Bachs Leben.

§ 58. **Bach und Händel.** Johann Sebastian Bach ist am 21. März 1685 zu Eisenach geboren und starb am 28. Juli 1750 in Leipzig. Einer weitverzweigten thüringischen Musikerfamilie

entstammend, wuchs er in strengster musikalischen Schulung auf, wurde 1703 Violinist in der Privatkapelle des Prinzen Johann Ernst in Weimar, aber noch in demselben Jahre Organist zu Arnstadt, 1706 Organist zu Mühlhausen, 1708 Hoforganist und herzoglicher Kammermusikus zu Weimar, 1714 Konzertmeister daselbst, 1717 Kammermusikdirektor am Hofe zu Köthen und 1723 Kantor an der Thomaskirche zu Leipzig. Er verheiratete sich 1707 mit seiner Cousine Maria Barbara Bach (gest. 1720, Mutter von Friedemann und Karl Phil. Emanuel Bach) und 1721 mit Anna Magdalena Wülken aus Weißenfels, die ihn überlebte. Sein ganzes Leben bewegte sich im engen Kreise seiner thüringischen Heimat, auch in pekuniär sehr beschränkten kleinbürgerlichen Verhältnissen. Die beispiellose Konzentration seines gesamten Schaffens wäre ohne diese äußeren Lebensumstände kaum denkbar.

Händels Leben.

In schärfstem Kontraste zu Bachs still-häuslicher Existenz steht das Leben Händels, der geb. 23. Febr. 1685 zu Halle a. S., gest. 14. April 1759 zu London, schon 1703 in die Welt hinauszog, zunächst nach Hamburg (§ 52) und 1708 nach Italien, wo er mit den größten Meistern der Zeit freundschaftliche Beziehungen anknüpfte (Corelli, Al. Scarlatti, Dom. Scarlatti, Ag. Steffani), und sich als Komponist bekannt machte. Von Venedig aus wurde er als Hofkapellmeister nach Hannover engagiert. Aber bereits zu Anfang 1712 erfolgte seine definitive Festsetzung in London, das er schon 1710 besucht hatte, ehe er (Herbst 1711) die Stellung in Hannover antrat. Sein Leben spielt sich in der europäischen großen Welt ab, mehrmals besuchte er noch Italien, um die besten Künstler für seine Londoner Opernunternehmungen zu gewinnen und war persönlich zeitweilig in große pekuniäre Wagnisse verwickelt. Verheiratet war Händel nicht. Leider teilte er mit Bach das Schicksal, daß er zuletzt erblindete.

Gegensätzlichkeit ihrer Kunst.

Die Musik der beiden Meister spiegelt die Gegensätzlichkeit ihres Lebensverlaufs wieder, sofern die Bachs in sich gekehrt ist und ein reiches Seelenleben projiziert, während die Händels in großen Linien plastisch darstellt. Nur in seinen Orgeltokkaten und Orchestersuiten kommt Bach dem Stile Händels näher, und umgekehrt nähert sich Händel, nachdem er sich von der Oper abgewandt, in seinen großen Chören der Schreibweise Bachs (besonders im Messias). Während von Bachs Werken bei Lebzeiten nichts gedruckt wurde, außer wenigen Klavierwerken (die Kunst der Fuge stach Bach selbst und soll sich dabei sein Augenleiden zugezogen haben; er

starb vor der Vollendung des Werks) und erst fünfzig Jahre nach seinem Tode der erstmalige Druck des Wohltemperierten Klaviers (!) als Anfang der Neubelebung seiner Werke erfolgte (eine große Zahl sind nicht einmal in Abschriften bei Lebzeiten verbreitet worden), erschienen Händels Werke fast ausnahmslos in Druck und schon 1786 auch in einer Gesamtausgabe (von Sam. Arnold). Die Pflege der Musik Händels erreichte ihren Höhepunkt in der Ära der Musikfeste im 2. und 3. Viertel des 19. Jahrhunderts, die der Werke Bachs ist noch heute in steigender Entwickelung begriffen. Einer neuen monumentalen Gesamtausgabe der Werke Händels von der Hand Friedrich Chrysanders (100 Bände, 1859—1894) steht die von der Bachgesellschaft herausgegebene Gesamtausgabe der Werke Bachs zur Seite (46 Jahrgänge in 59 Bänden, 1851—1900).

Literatur zu Kapitel VI—IX.

Eine ausführlichere Darstellung in gleichem Sinne bringt des Verfassers Handbuch d. Musikgeschichte Teil II. 2. Vgl. Ambros, Musikgeschichte IV. Bd. 3. Aufl. (1909 von H. Leichtentritt), A. von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte (3. Aufl., neu bearbeitet von Arnold Schering 1914), The Oxford history of music Bd. III (Die Musik des 17. Jahrhunderts von H. H. Parry 1902) und Bd. IV (»Die Zeit Bachs und Händels« von J. A. Fuller-Maitland 1902), Wilh. Langhans, Geschichte der Musik des 17., 18. u. 19. Jahrhunderts 1882–87, 2 Bde., Romain Rolland, Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti (1895), E. Vogel, »Claudio Monteverde« und »Marco da Gagliano« (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1887 u. 1889), H. Kretzschmar, »Die venezianische Oper« (das. 1892) und »Geschichte des neuen deutschen Liedes« (1. Bd. 1911), H. Goldschmidt, »Studien zur Geschichte der Oper im 17. Jahrhundert« (1. u. 2. Teil 1901, 1904), Nuitter und Thoinan, »Les origines de l'opéra français (1866), A. Solerti, »Le origini del melodramma« (1903), »Gli albori del melodramma« (1905) und »Musica, ballo e drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1637 (1905), O. Lindner, »Die erste stehende deutsche Oper« (1855), Chrysanders Studien über die erste deutsche Oper in Hamburg in der Allg. Mus. Ztg. 1878—1879, N. d'Arienzo, Le origini dell' opera comica (Rivista musicale 1899), Scherillo, Storia letteraria dell' opera buffa napoletana (1883 u. 1918), Fürstenau, Gesch. der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden (2 Teile 1861—1862), Rudhardt, Geschichte der Oper am Hofe zu München (1. Bd. 1865), L. Schneider, Geschichte der Oper und des Kgl. Opernhauses zu Berlin (1852), J. Sittard, Geschichte der Oper am Hofe zu Stuttgart (2 Bde., 1890—1891) und »Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg« (1890), Fr. Walter, Geschichte der Musik und des Theaters am kurpfälzischen Hofe (1898), Clément und Larousse, Dictionnaire lyrique ou histoire des opéras (2. Aufl. v. Pougin 1897), Riemann, Opernhandbuch (1887, Suppl. 1893), de Léris, Dictionnaire portatif historique et litteraire des Théatres contenant l'origine des différents théatres de Paris (1763), Wasielewski, Die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalkomposition (1874, mit Musikbeilagen); K. von Winterfeld, »Johannes Gabrieli und sein Zeitalter« (1834, 2 Bde. und ein Bd. Musikbeilagen) und »Der evangelische Kirchengesang« (1843—1847, 3 Bde.), Karl Nef, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der 2. Hälfte des

17. Jahrh. (1902), u. »Gesch. d. Sinfonie und Suite« (1921), E. Schmitz, »Gesch. der Kantate« (1914), A. Schering, Gesch. des Instrumental-Konzerts (1905) u. Gesch. d. Oratoriums (1911), H. Leichtentritt, Gesch. d. Motette (1908), Kümmerle, Enzykl. d. evangel. Kirchenmusik (1888–1895, 4 Bde.), J. Zahn, Die Melodien d. deutsch. evangel. Kirchenlieder (6 Bde., 1888–1893), Rautenstrauch, Luther und die Pflege der kirchl. Musik in Sachsen (1906), Luigi Torchi, La musica istromentale in Italia nei secoli 16° 17° e 18° (Riv. mus. 1897 ff. u. sep. 1902), Michel Brenet, Notes sur l'histoire du luth en France (1899) und Les oratorios de Carissimi (Riv. mus. 1897), A. Einstein, Zur deutsch. Literatur für Viola da Gamba (1905), H. Prunières, Lully (Paris 1910), derselbe, L'opéra italien en France avant Lully (1913) und Le ballet de cour en France avant Lully (1914), L. de la Laurencie, Lully (Paris 1911) und Rameau (1908), L. Laloy, Rameau (Paris 1908), Edward J. Dent, Alessandro Scarlatti, his life and works (1905), Taddeo Wiel, I teatri musicali Veneziani del settecento (1897), L. N. Galvani, I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII° (1878), Ademollo, I teatri di Roma nel secolo XVII° (1888), Florimo, La scuola musicale di Napoli ed i suoi Conservatorii (1880—1884, 4 Bde.), Caffi, Storia della musica sacra nella già capella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797 (1854—1855, 2 Bde.), Ph. Spitta, Joh. Seb. Bach (1873, 1880, 2 Bde.), Fr. Chrysander, G. Fr. Händel (1859—1867, 3 Teile, nicht beendet), André Pirro, J. S. Bach (1906), L'esthétique de J. S. Bach (1907), »Dietrich Buxtehude« (Paris 1912) und »Heinrich Schütz« (Paris 1913), Albert Schweitzer, J. S. Bach (Leipzig 1907), G. Radiciotti, G. B. Pergolesi (Rom 1910), M. H. Cummings, Henry Purcell (2. Aufl. 1889), Henry Davey, History of english music (1895, seit Purcell), K. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker (1906).

Zeitgenössische theoretische Werke: Descartes, Compendium musices (1618), Michael Praetorius, Syntagma musicum (1614—1620, 3 Teile), M. Mersenne, Harmonie universelle (1636—1637, 2 Bde.), Athanasius Kircher, Musurgia universalis (1650, 2 Bde.), Cerone, El melopeo y maestro (1613), Sethus Calvisius, Exercitationes musicae (I—III 1600, 1611), Joh. Andr. Herbst, Musica practica (1642), Musica poetica (1643), Andr. Werckmeister, Musikalische Temperatur (1691) u. a., Wolfgang Kaspar Printz, Phrynis Mytilenaeus oder Satyrischer Komponist (1676—1677) u. m., I. Vossius, De poematum cantu et viribus rhythmi (1673), Joh. Kuhnau, »Der musikalische Quacksalber« (1700, Neuausgabe von Benndorf 1900), G. M. Bononcini, Il musico pratico (1673, deutsch 1701), Gasparini, L'armonico pratico al cembalo (1683 u. ö.), Niedt, Musikalische Handleitung (1700—1717, 3 Teile), Heinichen, »Der Generalbaß in der Komposition« (1711, 1728), Mattheson, »Das neu eröffnete Orchester« (1713), »Das beschützte Orchester« (1717), »Das forschende Orchester« (1721), »Organistenprobe« (1719), »Große Generalbaßschule« (1731), »Kleine Generalbaßschule« (1735), »Musikalische Ehrenpforte« (1740), »Der vollkommene Kapellmeister« (1739) u. v. a., Scheibe, Der Kritische Musikus (1740) u. a., J. Ph. Rameau, Traité de l'harmonie (1722) u. v. a., Sorge, Vorgemach musikalischer Komposition (1745—1747, 3 Bde.) u. a., Mizler, Musikalische Bibliothek (1736), Euler, Tentamen novae theoriae musicae (1739), Baron, Untersuchung des Instruments der Lauten (1727), Brossard, Dictionnaire de musique (1703 u. ö.), Walther, Musikalisches Lexikon (1732), M. H. Fuhrmann, Musikalischer Trichter (1706) u. m., Meinrad Spies, Tractatus musicus (1746).

Neuausgaben: Peris »Euridice« [1600] (in Miniaturpartitur von Guidi 1863), Caccinis »Euridice« [1600] (ebenso und mit Gaglianos »Dafne« [1608] und Monteverdis »Orfeo« [1607] in Eitners Publikationen Bd. X 1881), Monteverdis »Poppea« [1642] (in Goldschmidts Studien Bd. II), Cavallis »Giasone«

[1649] und Cestis »La Dori« [1663] (bei Eitner Bd. XII), Lullys »Armida« [1686] und Scarlattis »La Rosaura« [ca. 1690] (das. als Bd. XIV), Schürmanns »Ludwig der Fromme« [1726] (das. als Bd. XVII herausg. von Hans Sommer) und Keisers »Jodelet« [1726] (das. als Bd. XXII—XXIII herausg. von F. Zelle), Sigm. Stadens »Seelewig« [1644] (als Beilage d. Monatshefte f. Musikgeschichte, Jahrg. 13, Cestis »Pomo d'oro« [1667] (in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, G. Adler), Ag. Steffanis »Alarico« (1687) und eine Auswahl aus den andern Opern desselben in den Denkmälern d. Tonkunst in Bayern XI, 2 u. XII, 1 (H. Riemann), »Kantatenfrühling« und sechs ausgew. Kantaten (H. Riemann), Hasses Oratorium »La conversione di San Paolo« [1750] (in den Denkmälern deutscher Tonkunst, A. Schering), Jomellis »Fetonte« [1769] (daselbst Herm. Abert), Holzbauers »Günther von Schwarzburg« [1776] (daselbst Kretzschmar), 4 Oratorien von Carissimi in Chrysanders Denkmälern der Tonkunst; 10 Opern von Lully, 7 von Rameau, je 2 von Cambert u. Colasse, je 3 von Campra und Destouches und B. de Beaujoyeulx' Ballet comique de la reine [1582] in den Chefs d'œuvre classiques de l'opéra français; Opernfragmente und Kantaten a. d. 16.—17. Jahrhundert in Gevaerts Gloires de l'Italie (1868); Gesangswerke von Haßler, J. R. Ahle, Adam Krieger, H. Albert, Franz Tunder, Math. Weckmann, Chr. Bernhard, Ph. Dulichius, Hieronymus Prätorius, Andr. Hammerschmidt, J. E. Eberlin, J. J. Fux, Or. Benevoli, Dietrich Buxtehude, J. Stadlmayr, J. Ph. Krieger, Fr. W. Zachau, in den deutschen, bayer. und österr. D. d. T.; Instrumentalkwerke von Sam. Scheidt, Georg und Gottlieb Muffat, Froberger, Pachelbel, D. Buxtehude, Joh. Rosenmüller, Dall' Abaco, J. K. Kerll, J. G. Walther, J. Kuhnau, J. K. Ferd. Fischer und Schmicorer in denselben Publikationen, Suiten für Laute von D. Gaultier (Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft 2. Bd., O. Fleischer), die Werke J. H. Scheins, herausg. von A. Prüfer (Bd. 1–6), sämtl. Werke Corellis und die Pièces de clavecin Couperins in Chrysanders Denkmälern der Tonkunst, 68 Orgelstücke Frescobaldis (Haberl), die Orgelwerke Buxtehudes (Ph. Spitta, 2 Bde.), die Werke der französischen Orgel- u. Klaviermeister vor und um 1700 in A. Guilmants »Archives des maîtres d'orgue« und desselben »École classique d'orgue«; auch Commer, »Collection de compositions pour l'orgue« u. Eslava, »Museo organico español« sind hier zu nennen. Das Fitz-William-Virginalbook gaben Fuller-Maitland und Barclay Squire heraus (Tallis, Byrd, Bull, Dowland, Morley, Philipps usw.). Auswahlen alter Violinmusik des 17—18. Jahrhunderts geben die Sammelwerke von Wasielewski (Die Violine im 17. Jahrh.), Alard (Die klassischen Meister des Violinspiels), David (Die »hohe Schule des Violinspiels« und die »Vorschule« dazu), Gustav Jensen (Klass. Violinmusik), A. Schering, »Perlen alter Kammermusik«, G. Beckmann (1921) und H. Riemann (Old Chamber music u. Coll. mus.). In Gesamtausgaben liegen vor die Werke von Jan Pieters Sweelinck (durch Max Seiffert 12 Bde.), Heinrich Schütz (durch Ph. Spitta 16 Bde.), Henry Purcell (durch die engl. Purcellgesellschaft), Rameau (durch Saint Saëns, Bd. I–II Klavierwerke, III Kantaten, IV–V Motetten, VI ff. Opern), Bach u. Händel (§ 58).

Tabelle
zum Generalbaßzeitalter (1600—1750).

a) Italiener.

Römische Schule: Gregorio Allegri 1582—1652, Paolo Agostini 1593—1629, Vinc. Ugolini gest. 1626, Antonio Cifra 1575—1638, Pier Franc. Valentini gest. 1654, Orazio Benevoli 1605—1672 (48 st. Messe in Neudruck i. d. österr. Denkm.), Tomaso Baj 1650—1714, Gius. Ott. Pitoni 1657—1743.

Emilio del Cavaliere, geb. ca. 1550 in Rom, gest. das. 11. März 1602, Organist in Rom, später Intendant am Hofe zu Florenz; Intermedien Disperazione di Fileno, Il Satiro (1590), Il Giuoco della cieca (1595); Rappresentazione di Anima e di corpo (Rom 1600).

Jacopo Peri, geb. 20. Aug. 1561 in Rom, gest. 12. Aug. 1633 als Intendant am Hofe zu Florenz; Opern (zu Florenz) Dafne 1594, Euridice 1600 (beide auf Texte von Ottavio Rinnuccini).

Giulio Caccini, geb. ca. 1550 in Rom, gest. 10. Dez. 1618 in Florenz, Intermedium Il rapimento di Cefalo 1597, Oper Euridice Florenz 1600; Le nuove musiche (Sologesänge mit Generalbaß) 1602.

Agostino Agazzari in Siena 1579—1640 (vielstimmige Kirchenwerke und solche mit Continuo, auch Madrigale).

Ludovico Viadana in Mantua 1564—1627, Concerti ecclesiastici 1602.

Claudio Monteverdi 1567—1643, seit 1613 Kapellmeister der Markuskirche in Venedig; Oper Orfeo 1607 in Mantua.

Girolamo Frescobaldi in Rom 1583—1643, hauptsächlich Orgelkomponist (Fantasie, Recercari, Canzoni, Toccate usw. seit 1608).

Marco da Gagliano ca. 1575—1642, seit 1611 Hofkapellmeister in Florenz; Oper Dafne 1608.

Stefano Landi, päpstl. Kapellsänger in Rom; Pastorale La morte d'Orfeo 1619; geistl. Oper Sant Alessio 1634.

Salomone Rossi [Ebreo], am Hofe zu Mantua (Werke 1581—1628 erschienen).

Biagio Marini in Venedig, Violinist und Violinkomponist (Op. 1 1617, Op. 22 1655) in Brescia, Parma, 1624—41 in Neuburg, gest. ca. 1660 in Padua.

Paolo Quagliati in Rom (La sfera armoniosa 1623 mit obl. Violine).

Alessandro Grandi 1617—1627 in Venedig, gest. 1630 in Bergamo (Kantaten 1620, Motetten mit obl. Violine 1621 ff.).

Francesco Turini, geb. 1589 in Prag, gest. 1656 in Brescia (Madrigale für 3 Singstimmen, 2 Violinen und Continuo 1629).

Giov. Batt. Buonamente in Assisi, ausschließlich Instrumentalkomponist (7 Bücher 2—6 st. Sonaten bis 1637, das 4. Buch bereits 1626).

Giacomo Carissimi in Rom 1605—1674 (15 Oratorien, Messen, Motetten, Kantaten).

1637 in Venedig Eröffnung des ersten öffentlichen Theaters (San Cassiano).

1641 Paolo Sacratis La finta pazza in Venedig.

Luigi Rossi (1598—1653) in Rom (Oper Orfeo 1647 in Paris).

Tarquinio Merula in Cremona (Motetten mit obligaten Violetten 1623 und andere Kirchenwerke, Instrumentalkanzonen seit 1615, humoristische Gesangswerke).

Carlo Farina, 1625—1635 Kammervirtuos in Dresden, später in Danzig (virtuose Violinwerke 1626—1628).

Nicolaus a Kempis aus Florenz, Organist in Brüssel (Instrumentalwerke seit 1644, auch Kirchenmusik).

Massimiliano Neri, 1644 erster Organist der Markuskirche in Venedig, 1651 vom Kaiser geadelt, 1664 kurfürstl. Hoforganist in Köln (ausgezeichnete 3—12 st. Kanzonen und Sonaten).

Giovanni Legrenzi in Venedig (1625—1690, 1685 Kapellmeister der Markuskirche, Opern, kirchliche Vokalwerke, Kantaten und ausgezeichnete Instrumentalwerke).

Bernardo Pasquini in Rom (1637—1710, Klaviersonaten, Opern, Ouvertüren).

Maurizio Cazzati in Mantua (ca. 1620—1677, Kirchenmusik mit Instrumenten, Kantaten, Kammerduette [1677] und Instrumentalwerke).
Giov. Batt. Vitali in Modena (1644—1692, hauptsächlich Instrumentalkomponist, Triosonaten Op. 2 1667).
Giov. Batt. Bassani 1657—1716 in Bergamo und Ferrara (gleich bedeutend als Instrumentalkomponist wie als Komponist weltlicher und geistlicher Vokalmusik; Kammersonaten Op. 1 1677).
Agostino Steffani in München, Hannover und Düsseldorf 1654—1728 (Opern, Ouvertüren-Suiten, Kammerduette).
Arcangelo Corelli in Rom (1653—1713, vor 1680 vielleicht in Deutschland), ausschließlich Instrumentalkomponist, Schöpfer des Concerto grosso.
Giuseppe Torelli, gest. 1708 in Bologna (1698 in Ansbach), Schöpfer des Solo-Violinkonzertes.
Evaristo Felice dall' Abaco in München (1675—1742), hervorragender Instrumentalkomponist.
Antonio Vivaldi in Venedig (ca. 1680—1743, sehr zahlreiche ausgezeichnete Instrumentalwerke, besonders Violinkonzerte, auch 36 Opern).
Francesco Cavalli in Venedig (1599—1676, 42 Opern, auch Kirchenmusik und sechs 3—12 st. Sonaten).
Marc' Antonio Cesti in Venedig (1620—1669, Opern: La Dori [1663] und Il pomo d'oro [1667] in Neuausgabe).
Giov. Battista Lulli (Jean Baptiste Lully), geb. 1633 in Florenz, gest. 22. März 1687 als Obermusikintendant in Paris, seit 1669 Inhaber des Patents für die Pariser Oper.
Alessandro Stradella, 1645—1681 (Opern, Kantaten, Instrumentalwerke).
Pietro Ant. Ziani in Venedig, Neapel und Wien (1630—1711, Opern).
Marc' Antonio Ziani in Venedig und Wien (1653—1715, Opern).
Alessandro Scarlatti in Rom und Neapel (1659—1725 Opern, Kantaten, Kirchenmusik, Instrumentalwerke).
Carlo Pallavicini in Dresden 1630—1688 (Opern).
Francesco Geminiani in London 1664-1762 (Violinschule 1751 und Instrumentalwerke).
Antonio Lotti in Venedig 1667—1740 (Opern, Kirchenmusik, Madrigale).
Antonio Caldara in Wien 1670—1736.
Antonio Varacini in Florenz (gediegene Kammermusik um 1692—1696).
Francesco Pollarolo in Venedig 1653—1722 (Opern).
Antonio Pollarolo in Venedig 1680—1746 (Opern, Kirchenmusik).
Nic. Ant. Porpora 1686—1766 in Neapel, Venedig, Dresden (Opern, Oratorien, Kammersonaten).
Emanuele d'Astorga 1680—1757 (Kantaten, Duette, Stabat mater).
Baldassare Galuppi in Venedig 1706—1786 (Opern, Klaviersonaten).
Benedetto Marcello in Venedig 1686—1739 (Psalmen mit Instrumenten »Estro poetico«, Instrumentalwerke).
Giov. Batt. Bononcini in Modena, Berlin, London, Wien usw. 1660 bis ca. 1750 (der Rivale Händels, Opern, Kammersonaten usw.).
Francesco Maria Veracini 1685—1750 in London, Dresden (1717—1722), Prag, (Violinvirtuose, Violinsonaten und -Konzerte).
Dom. Terradeglias in Neapel und Rom 1711—1751 (Opern).
Giov. Batt. Somis, Violinist in Turin 1676—1763 (Violinsonaten mit Continuo).
Gaetano Pugnani in Turin (1731—1798, Violinsonaten, Triosonaten, Quartette, Sinfonien).

Francesco Chabran [Ciabrano] in Turin 1723 bis ca. 1790 (Violinsonaten).
Felice de' Giardini 1716—1796, Violinist in London und Paris (Violinkompositionen in großer Zahl, auch Sinfonien).
Pietro Nardini 1722—1793 in Stuttgart und Florenz, Violinist (Violinsonaten und -Konzerte, Triosonaten, Quartette).
Domenico Scarlatti in Rom und Lissabon (1685—1757, Klavierkompositionen).
Pietro Castrucci, Violinist (Schüler Corellis) 1689—1769, 1715 Händels Konzertmeister in London (Violinsonaten, Concerti grossi).
Pietro Locatelli 1693—1764 in Amsterdam, Violinist, Schüler Corellis (Violinsonaten und -Soli, Konzerte, Triosonaten usw.).
Rinaldo da Capua in Rom (25 Opern 1737—1771).
Francesco Durante in Neapel (1684—1755, Kirchenmusik, Kammerduette).
Leonardo Leo in Neapel (1694—1744, Opern, Kirchenmusik, Instrumentalwerke).
Giuseppe Tartini, gefeierter Violinvirtuose in Padua (1692—1770 Violinsonaten, Triosonaten, Konzerte usw.) und bedeutender Theoretiker (Trattato di musica 1754).
Giov. Batt. Pergolesi in Neapel (1710—1736 kom. Opern, Stabat mater, Kantaten, schöne Triosonaten).
Padre G. B. Martini in Bologna 1706—1784 (Kirchenmusik, Orgelsonaten, Kammerduette 1763; Kontrapunktlehre 1774—1776, Musikgeschichte des Altertums 1757—1781).
Nicolo Jomelli 1714—1774 in Neapel und Stuttgart [1753—1759] (Opern, Kirchenmusik).
Domenico Alberti, 1717—1740 (Klaviersonaten).

b) Deutsche.

Michael Praetorius in Wolfenbüttel (1571—1621), hochbedeutender Komponist und Schriftsteller (Syntagma musicum 1614—1620).
Heinrich Schütz in Dresden (1585—1672, Oper ‚Dafne' Torgau 1627; Passionen usw., vollstimmige kirchliche Vokalwerke, auch geistl. Konzerte im neuen Stil 1636—1639 und Madrigale).
Andreas Hammerschmidt in Zittau (1612—1675, Kirchenmusik mit Instrumenten, Instrumentalstücke).
Hieronymus Prätorius in Hamburg (1560—1629, Kirchenkomponist im vollstimmigen Satze).
Paul Peurl in Steyer, der erste Komponist von Tanzsuiten in Variationenform (1611 und 1620).
Joh. Hermann Schein in Leipzig 1586—1630, hervorragend als weltl. und geistl. Vokalkomponist im vollstimmigen Satze und als Instrumentalkomponist (Banchetto musicale [Variationen-Suiten] 1617, Cantional 1627).
Samuel Scheidt in Halle (1587—1654, ebenfalls bedeutend als Kirchenkomponist im vollstimmigen Satze, aber auch im neuen Stil mit Continuo; besonders wichtig sein großes Orgelwerk Tabulatura Nova, 3 Teile 1624, Neuausgabe von Max Seiffert).
Heinrich Scheidemann in Hamburg (1596—1663, Kirchenlieder auf Ristsche Texte 1651 und andere kirchliche Kompositionen, Orgelwerke).
Johann Staden in Nürnberg (1579—1634 Motetten und Instrumentalwerke im vollstimmigen Satze, Neuausg. in den D. d. T. i. B. von E. Schmitz).
Sigmund Staden in Nürnberg 1607—1655 (Sohn des vorigen), Oper »Seelewig« 1644.

Erasmus Widmann in Rotenburg o. d. Tauber (1572—1634, ausgezeichnete Instrumentalwerke und Vokalwerke im vollstimmigen Satz).

Heinrich Albert in Königsberg 1604—1651 (Arien).

Georg Engelmann in Leipzig (1616—1622 3 Bücher ausgezeichnete 5st. Paduanen und Gaillarden).

Melchior Franck in Koburg (1573—1639, vollstimmige kirchliche und weltliche Vokalwerke und Tanzstücke [Intraden]).

Komponisten von vollstimmigen Tanzstücken (Pavanen, Gaillarden, Intraden usw.): Valentin Hausmann, Bartholomäus Prätorius, Valerius Otto, Balthasar Fritsch.

Adam Krieger in Dresden (1634—1664, 1—5st. Arien mit Instrumenten).

Wolfg. Karl Briegel in Darmstadt (1626—1712, Kirchenkompositionen mit Instrumenten).

Johann Philipp Krieger in Halle und Weißenfels (1649—1725 Opern, Instrumentalwerke, Orchestersuiten).

Johann Krieger in Zittau (1652—1735, gediegene Klavierwerke).

Joh. Rud. Ahle in Mühlhausen (1625—1673, vielstimmige Vokalwerke mit Instrumenten [Neuausg. von Joh. Wolf]; 3—5st. Kammersonaten [Das dreifache Zehen 1650]). Sein Sohn

Joh. Georg Ahle in Mühlhausen (1650—1706, geistl. und weltl. Vokalwerke mit Instrumenten, Instrumentalwerke, theoretische Schriften).

Joh. Jakob Löwe in Lüneburg 1628—1703 (Suiten mit vorausgeschickter Symphonia 1658, weltliche Arien, 2 Opern).

Matthias Weckmann in Dresden und Hamburg (1621—1674, Kantaten, Klavierwerke).

Christoph Bernhard in Hamburg und Dresden (1628—1692, Kantaten).

Franz Tunder in Lübeck 1614—1667 (Kantaten, Choralbearbeitungen).

Diedrich Becker in Hamburg, gest. 12. Mai 1679 (3—5st. Suiten mit ital. Sonata als 1. Satz 1668).

Johann Rosenmüller in Leipzig und Wolfenbüttel (1620—1684, Tanzsuiten 1645, 1654, 3- oder 5st. Sonate da camera 1667 [1670, Neuausgabe von K. Nef] usw., auch kirchliche Vokalwerke).

Johann Petzold in Leipzig (1670 das erste Suitenwerk ohne Tanzstücke »Musikalische Arbeit zum Abblasen« und viele andere Instrumentalwerke, auch Motetten mit Instrumenten).

Joh. Jakob Froberger in Wien (ca. 1620—1667, hervorragender Orgel- und Klavierkomponist, Schöpfer der neuen Suitenordnung, Neuausgabe von Guido Adler, 2 Bde.).

Jan Reinken in Hamburg (1623—1722, hervorragender Instrumentalkomponist, Orgel- und Klavierwerke, Suiten ‚Hortus musicus‘ 1687 [in Neuausgabe von Riemsdijk]).

Esajas Reusner 1636—1679, hervorragender Lautenkomponist in Liegnitz und Berlin (Suiten [Allemande, Courante, Sarabande, Gigue] mit Präludium bzw. Sonatina als 1. Satz 1667 und 1676, auch Kirchenlieder).

Dietrich Buxtehude in Lübeck (1637—1707, bedeutende Kirchenmusik mit Instrumenten, Orgelwerke [Gesamtausgabe von Ph. Spitta] und mehrst. Sonaten, Neuausgaben).

Georg Böhm in Lüneburg (1661—1733, Orgel- und Klavierwerke, auch Kantaten).

Christian Ritter in Dresden, Stockholm und Hamburg (1650—1725 Kantaten, Klavierwerke).

Johann Pachelbel in Nürnberg (1653—1706, hervorragender Orgel- und Klavierkomponist [Neuausgabe von Max Seiffert]).

Johann Kuhnau in Leipzig (1660—1722) die ersten Klaviersonaten 1696.

Sigmund Kusser (Cousser) in Hamburg, Stuttgart und Dublin 1657—1727 (deutsche Opern; 1682 und 1700 Suiten mit französischer Ouvertüre).

Reinhard Keiser in Hamburg (1674—1739 deutsche Opern, Kantaten, Kirchenmusik).

Georg Muffat in Salzburg und Passau (1645—1704, bedeutender Instrumentalkomponist, Suiten mit französ. Ouvertüre, Concerti grossi, Orgelwerke, Neuausg. von H. Rietsch und Erwin Luntz).

Johann Theile (1646—1724) in Hamburg, Merseburg und Naumburg (deutsche Opern, Passionen, a cappella-Messen, Instrumentalstücke).

Andreas Werckmeister in Halberstadt (1645—1706, 1691 Musikalische Temperatur).

J. Kaspar Ferd. Fischer in Baden-Baden (ca. 1650—1735 Orchestersuiten, Orgel- und Klavierwerke, Neuausg. von E. von Werra).

Johann Fischer in Schwedt (1646—1721 Orchestersuiten).

Joh. Jos. Fux in Wien (1660—1741, seit 1715 Hofkapellmeister, Kirchenmusik, Opern, Oratorien, Instrumentalwerke, Neuausg. i. d. Denkm. österr. Tonkunst; Grádus ad parnassum 1725).

G. Phil. Telemann in Eisenach, Frankfurt a. M. und Hamburg (1681—1767, Werke aller Art in sehr großer Zahl).

Johann Christoph Bach in Arnstadt (1642—1703, Motetten, Choralbearbeitungen).

Joh. Michael Bach in Gehren (1648—1694, Motetten).

Johann Sebastian Bach in Weimar (1703), Arnstadt (1703), Mühlhausen (1707), Weimar (1708), Cöthen (1714) und Leipzig (1722), geb. 21. März 1685 in Eisenach, gest. 28. Juli 1750 in Leipzig (Das Wohltemperierte Klavier, 1. Teil 1722, 2. Teil 1744).

Georg Friedrich Händel in Hamburg, Hannover und London, geb. 23. Febr. 1685 zu Halle a. S., gest. 14. April 1759 in London (der »Messias« 1742).

Christoph Förster in Merseburg und Rudolstadt 1693—1745 (Orchestersuiten, Sinfonien, Kirchenkantaten usw.).

Johann Friedrich Fasch in Zerbst (1688—1758, prächtige Orchestersuiten, Triosonaten [Neuausg. von Riemann], Kirchenkantaten usw.).

Joh. Gottfried Walther in Weimar (1684—1748, Musikalisches Lexikon 1732; Choralbearbeitungen).

Pantaleon Hebenstreit in Eisenach und Dresden (1669—1750), Virtuos auf dem Pantalon (Vorläufer des Pianoforte).

Nikolaus Adam Strungk (1640—1700, Violinist in Hannover, Hamburg und Dresden [doppelgriffiges Spiel] Opern und Instrumentalwerke).

Thomas Baltzer (Baltzar) in London 1630—1663, Violinist (doppelgriffiges Spiel).

Johann Christoph Pepusch in London 1667—1752 (Masques, Singspiele, Instrumentalmusik, Kirchenmusik).

Gottfried Finger in London, Berlin, Heidelberg usw. (um 1690 englische Opern, Instrumentalwerke).

Heinr. Joh. Franz [von] Biber in Salzburg (1644—1704 Violinist [Meister im doppelgriffigem Spiel] Violinsonaten, Triosonaten und 4—5st. Sonaten seit 1676 [Neuausgaben von J. Labor und E. Luntz]).

Joh. Augustin Kobelius in Weißenfels (1674—1731, 20 Opern, Konzerte, Ouvertüren usw.).

J. Ernst Galliard in London 1687—1749 (englische Opern und Kirchenmusik).

Joh. Adam Birkenstock in Kassel und Eisenach (1687—1733, Violinist, Violinsonaten 1722, Triosonaten, 7st. Concerti).

Gottfr. Heinr. Stölzel in Prag und Gotha (1690—1749 Kirchenkantaten, Opern, Oratorien).

Johann Mattheson in Hamburg (1681—1764, bedeutender Musikschriftsteller, Opern, Oratorien, Kantaten, Klaviersuiten, Kammermusik).

Joh. David Heinichen in Dresden (1683—1729, Messen, Kantaten, Opern, Konzerte, Generalbaßschule).

Christoph Graupner in Darmstadt (1687—1760, Opern, Sinfonien, Orchestersuiten, Konzerte, Triosonaten, Klaviersonaten).

Johann Gottlieb Graun in Berlin (1699—1771, Sinfonien, Orchestersuiten, Triosonaten, Violinkonzerte).

Karl Heinrich Graun in Berlin (1701—1759, Opern, Passion »Der Tod Jesu« 1755, Tedeum, Instrumentalwerke).

Johann Dismas Zelenka in Dresden (1679—1745).

Joh. Adolf Hasse in Dresden (1699—1783, Opern, Oratorien, Kirchenmusik. Instrumentalwerke).

Joh. Joachim Quantz in Berlin (1697—1773, Flötenkompositionen aller aller Art, »Anweisung, die Flöte traversière zu spielen« 1752 u. ö., Neuausg. von A. Schering 1906).

Meinrad Spieß in Kloster Yrsee (1683—1761, Kirchenmusik, Instrumentalwerke, Kompositionslehre).

Chr. Gottlieb Schröter in Nordhausen (1699—1782, theor. Schriften).

Georg Neruda in Dresden (1707—1780), Violinkompositionen.

c) Franzosen.

Organisten und Clavecinisten: Nic. Ant. Le Bègue (1630—1702), J. H. d'Anglebert (1689), Louis Marchand (1671—1732), D'Andrieu (1684—1740), d'Agincourt (1690—1758), Daquin (1694—1772), Louis Couperin (1630—1665), François Couperin (1688—1733), Jean Titelouze (1563—1633 Orgelwerke in Neuausgabe von Guilmant), André Raison (1687), Champion de J. Chambonnières (1600—1670), Nicolas Gigault (1685).

Robert Cambert, 1628—1677 (die ersten französischen Opern [privatim] Pomone 1659, Ariane 1661, Adonis 1662; 1669 Patent, 1671 Pomone öffentlich vgl. Lully).

Marc Antoine Charpentier in Paris (1634—1704, Schüler Carissimis, Kantaten, Oratorien, Kirchenmusik, Opern).

Opernkomponisten: Pascal Colasse, 1649—1709. André Campra 1660—1744. André Destouches 1672—1749, Henri Desmarets 1662—1741.

Marin Marais, Gambenspieler 1656—1728 (Stücke für 1—3 Violen mit Continuo, auch Opern).

Jean Philippe Rameau in Paris (1683—1764, Opern, Klavierwerke, theoretische Werke [Traité de l'harmonie 1722]).

Jacques Aubert (1678—1753, 5 Bücher Violinsonaten 1719).

Jean Baptiste Senaillé, Violinist 1688—1730 (5 Bücher Violinsonaten 1710—1727).

Jean Baptiste Volumier in Berlin und Dresden 1677—1728.

Jean Marie Leclair in Paris (1697—1764 Violinsonaten [seit 1723], und Triosonaten mit Continuo, Violinduette, Violinkonzerte).

G. P. Guignon (Ghignone), Violinist 1702—1774 (Violinsonaten, Triosonaten, Violinduette [seit 1737]).

Gabriel Guillemain in Paris, der letzte Roi des ménétriers (1705—1770, Violinsonaten, auch Klavierstücke).

François Cupis (de Camargo) 1719 bis ca. 1764 (Violinsonaten).

Pierre Gaviniés in Paris (1726—1800 Violin-Etüden, -Sonaten und -Konzerte).

Henri Baton in Paris (1710—1760 Komponist für Vielle).

Baptiste Anet in Paris gestorben 1755 (Violinsonaten, auch Kompositionen für Musette).

Chédeville in Paris (die Brüder Esprit Philippe und Nicolas) um 1735, Komponisten für Musette).

Louis Hotteterre in Paris, Komponist für Flöte, Musette und Schnabelflöte um 1710.

Michel Corrette in Paris um 1725—1750 (Komponist für Musette u. a., auch Verleger).

d) Engländer.

Englische Komponisten in Füllsack und Hildebrands »Paduanen und Galliarden« (1600): R. Bateman, M. Borchgreving, W. Brade, J. Harding, Ant. Holborn, Edw. Johnson, Thom. Mons.

Henry Lawes 1582—1645 (Masques, Schauspielmusiken, Instrumentalmusik [Consorts]).

Thomas Farmer (4st. Consorts 1686 und 1690).

Henry Purcell 1658—1695 (Opern, Schauspielmusiken, Anthems, Oden, Triosonaten, Klavierstücke).

John Hilton 1599—1657 (3st. Ayres or Falas 1627, Catch that catch can).

Thomas Simpson, in Bückeburg und Kopenhagen, (4—5st. Instrumentalstücke 1611, 1617, 1621).

Christopher Simpson, Gambenvirtuose (1610—1677 The division violist [Variierungsschule] 1659, auch theoret. Schriften).

Mathew Lock 1632—1677 (Schauspielmusik, Anthems, Consorts).

John Barnard, 1641 (Sammelwerk »Church-music« 1641).

John Playford, 1623—1693, Herausgeber von Sammelwerken (Musical banquet 1651, Catch that catch can 1652, The division violin, 2. Aufl. 1685).

Henry Playford, 1657—1710 (Sammelwerke: The Theatre of music 1685, Orpheus Britannicus 1698—1702).

Jeremiah Clark, gest. 1707 (Cäcilienode, Anthems, Schauspielmusiken, Klavierwerke).

John Eccles 1668—1735 (Schauspielmusiken, Violinsachen).

John Weldon, gest. 1736 (Anthems, Services).

London 1727 John Gays Liederspiel »The beggars opera«.

Thomas Augustine Arne 1710—1778 (Opern, Singspiele).

e) Niederländer.

Jan Pieters Sweelinck in Amsterdam (1562—1621), Schüler Zarlinos, bedeutender Orgelmeister und Kompositionslehrer. Gesamtausgabe seiner Werke von Max Seiffert (12 Bde.).

f) Schweden.

Joh. Helmich Roman in Stockholm (1694—1758), der »Vater der schwedischen Musik«, gediegene Instrumentalwerke. Seine Biographie schrieb Patrik Vretblad (1914, 2 Bde. mit themat. Verzeichnis der Werke).

E. Die neue Zeit.

X. Kapitel.

Die Rückkehr zur Natur.

§ 59. Das Singspiel. Während das Eindringen der Formen der Oper (Rezitativ, Arie, Duett usw.) und die wachsende Mitwirkung der Instrumentalmusik, sei es in der Gestalt von selbständigen Tonstücken (Sinfonien, Ritornellen), sei es als obligate, konzertierende Begleitung und fortgesetzte Mitwirkung an der musikalischen Ausdeutung des Inhalts der Worte die Kirchenmusik, besonders die protestantische, zu imponierenden neuen Leistungen führte, verflachte die Oper immer mehr in einseitiger Beschränkung auf die Pflege des Sologesanges und sank zu einer Dienerin der Interessen der die Bühnen souverän beherrschenden Primadonnen und Primi uomini (Kastraten) herab. Nach 1700 ist es etwas beinahe selbstverständliches, daß der Komponist, bei dem eine der größeren Bühnen eine Oper bestellt, diese an Ort und Stelle schreibt, um sie nach den Wünschen der Sänger einzurichten. Die Texte der Oper werden lediglich auf wirksame Situationen zugeschnitten, welche hinlänglichen Vorwand zu Zornausbrüchen oder verzweifelten Klagen usw., also zu starken Affekten der Sänger geben, und machen übrigens auf höheren Kunstwert keinen Anspruch. Auch werden die Dichtungen einiger bewährten Bühnenroutiniers wie Apostolo Zeno (1668—1750), Pietro Metastasio (1698—1782), um nur diese beiden zu nennen, immer wieder komponiert; die Personen der Stücke sind nicht mehr Charaktere sondern Rollen, der Dichter arbeitet bereits ebenso wie nach ihm der Komponist für die Sänger, und ob der Stoff der Dichtung der griechischen Mythologie oder der römischen Cäsarengeschichte oder der Gegenwart näher liegenden Epochen entnommen ist, macht kaum einen

Verflachung der Oper.

Zeno. Metastasio.

nennenswerten Unterschied; der Versetzung wirksamer Arien mit ihrem Text aus einer Oper in eine andere standen ernstliche Bedenken nicht im Wege und wenn es einmal an einer Novität für irgend welche besondere Gelegenheit fehlte, so wurde flugs aus Bruchstücken verschiedener Opern (auch von verschiedenen Komponisten) eine Pseudonovität, ein sogenanntes Pasticcio (Pastete) zusammengebacken, indem man irgend einen beliebten Text unterlegte. So stand es um die italienische Oper um die Zeit ihrer höchsten Weltherrschaft; alle Bedingungen waren gegeben zum Aufkommen einer Reaktion, welche ihr hohles, lügenhaftes Wesen aufdeckte und ihren Zusammenbruch herbeiführte. Freilich nicht mit einem Male, aber allmählich.

Pasticcio.

Den Anfang machten die kleinen Intermedien im neapolitanischen Dialekt, welche seit dem Anfange des 18. Jahrhunderts als kontrastierende Einlagen zwischen die einzelnen Akte von ernsten Opern bruchstückweise eingeschoben wurden und zufolge ihrer volkstümlichen Natürlichkeit und gesunden Komik großen Erfolg hatten. Schon 1723 erschien in Amsterdam eine Sammlung solcher Intermedien in Druck. Intermedien in Schauspielen sind ja freilich viel älter und gehören sogar zu den Vorläufern der Florentiner Oper (vgl. § 38); auch die Komik musikalischer Bühnenstücke tritt wenigstens bereits im 17. Jahrhundert auf (vgl. § 49). Aber neu ist der beabsichtigte Gegensatz gegen die Opern großen Stils, der zunächst durch die Verteilung auf Zwischenakte von solchen direkt angeregt ist und weiterhin selbständig zur Geltung kam. Unter den Komponisten solcher Intermedien ragt Giovanni Battista Pergolesi hervor, dessen Intermedium »La serva padrona« (1734) herausgelöst aus seiner Verstrickung in eine Opera seria als eine kleine Opera buffa (für nur zwei singende Personen und eine taubstumme) sich dauernd hielt und historische Bedeutung erlangte durch die 1752 in Paris gastierende italienische Buffonisten-Truppe. Der Erfolg der schlichten Melodik und direkt ansprechenden Natürlichkeit der kleinen Stücke (auch der ‚Maestro di musica' Pergolesis wurde damals aufgeführt) war daselbst ein derartig elektrisierender, daß er den direkten Anstoß gab zur Entstehung des französischen Singspiels (Opéra comique). Kein Geringerer als Jean Jacques Rousseau machte den Anfang mit der Komposition eines kleinen Singspiels »Le devin du village (Der Dorfwahrsager, 1753 aufgeführt) und trat auch mit Baron Melchior Grimm

Intermedien.

Parodierender Charakter.

Pergolesis Serva padrona in Paris.

Rousseaus Devin du village.

sogleich schriftstellerisch gegen die alte ernste Oper auf, die in Frankreich ebenfalls, wenn auch in andern typischen Formen (denen der Lullyschen Musiktragödie) erstarrt war. Rousseaus eigene kompositorische Begabung war zwar nicht bedeutend; aber sein Beispiel und Wort riefen eine förmliche Bewegung hervor, welche eine Flut von kleinen Singspielen brachte, die in ähnlicher Weise an Stelle der alten abgelebten historischen und mythologischen Stoffe kleine Liebesintriguen, vorzugsweise ländlicher Szenerie oder mit Gegenüberstellung höfischen oder städtischen Wesens und schlichter Bauernmädchen oder Bauernburschen setzte (wofür Legr. Vinc. Ciampis Opera buffa »Bertoldo alla corte« [Venedig 1747] ein weiteres spezielles Modell abgab, zuerst nachgeahmt durch Favart als Ninette à la cour mit Musik von Egidio Romoaldo Duni Paris 1754). Die Hauptkomponisten der jungen französischen komischen Oper sind François André Danican Philidor (1726—1795), Pierre Alexandre Monsigny (1729—1817), André Erneste Modeste Grétry (1741—1813) und François Joseph Gossec (1734—1829). Zu den ersten Begründern gehört auch Antoine d'Auvergne (1713—1797) mit Les troqueurs und La coquette trompée (beide 1753), der aber im übrigen fortfuhr, im Stile Lullys und Rameaus zu komponieren. Die die große Oper parodierende Tendenz der Opera buffa sowohl als des französischen Singspiels trat zwar bald in den Hintergrund, aber der bleibende Gewinn war die Zuführung frischen Blutes und erneuter Lebenskraft für die italienische und französische Oper, die Erschließung ganz neuer Stoffkreise und damit die Erweckung eines ganz neuen Interesses sowohl an der poetischen als der musikalischen Faktur der Werke, vor allem eine starke Eindämmung des Unwesens des dramatisch bedeutungslos und vollständig zum Selbstzweck gewordenen Koloraturgesangs, statt dessen das Parlando in ähnlicher Weise wie 200 Jahre früher durch Jannequins nnd seiner Genossen Chansons in den Vordergrund trat. Die Opera buffa brachte statt der Kastraten die Tenoristen und Bassisten zu Ehren und half somit, ein Stück Unnatur aus der Welt zu schaffen; wichtig wurde sie auch für die fernere Entwickelung auch der ernsten Oper durch die Vermehrung der dramatischen Ensembles. Ein zweiter Anstoß zur Umkehr, der in seinen Folgen mit dem ersten zusammenläuft, erfolgte von England aus, wo 1727 John Gay aus volkstümlichen Liedern die »Bettleroper« (The beggars opera) zusammensetzte, welche zwar

Streit der Buffonisten und Antibuffonisten.

Favart. Duni.

Philidor.

Monsigny.

Gretry. Gossec.

Parlando.

J. Gays Bettler-Oper.

letzten Endes eine Satire mit Spitze gegen die Regierung war, aber in der äußeren Form als Persiflierung der von Händel geleiteten von der Regierung protegierten italienischen Oper (Academy) erschien und als solche derart reüssierte, daß das Unternehmen aufgehoben werden mußte. Der Bettleroper folgte aber eine endlose Reihe anderer englischen Liederspiele (Ballad-Operas), von denen Charles Coffey's »Der Teufel ist los« (The devil to pay, London 1731; 1. Teil: »Die verwandelten Weiber« [The wives metamorphosed], 2. Teil: »Der lustige Schuster« [The merry cobbler]) mit Musik (Couplets [Ballads]) von Lord Rochester, L. Cibber u. a.) auch in Deutschland Eingang fand (1743 in Berlin) und in deutscher Bearbeitung von Chr. Felix Weiße mit neuer Musik von J. C. Standfuß 1752 in Leipzig (1. Teil) und 1759 in Lübeck (2. Teil) durch die Kochsche Truppe aufgeführt wurde, in der Folge aber auch in Frankreich als komische Oper (Philidors »Le diable à quatre«) und Italien als Opera buffa ein beliebter Stoff wurde. Für Deutschland wurde das Stück dadurch historisch hochbedeutsam, daß 1766 und 1768 Joh. Adam Hiller mit einer Neukomposition desselben mit Beibehaltung einiger Standfußschen Lieder die Reihe seiner deutschen Singspiele (Operetten) eröffnete. Schon 1767 führte er aber mit der Komposition von »Lottchen am Hofe« und »Lisuart und Dariolette« nach dem Muster der französischen Singspiele die beiden Strömungen in ein Bett. Vollbewußt stellte er dabei den italienischen kolorierten Arienstil für Leute von Stand und das volksmäßige Lied für Leute aus dem Volke einander gegenüber und legte diese parodierende Tendenz theoretisch fest. Die bescheidenen Ansprüche dieser kleinen deutschen Operetten an die ausführenden Kräfte verschafften denselben eine schnelle allgemeine Verbreitung und Hunderte und aber Hunderte entstanden in wenigen Jahrzehnten allerorten in ganz Deutschland, besonders auch in Wien, wo u. a. Ignaz Umlauff's »Bergknappen« 1778, Karl Ditters' »Doktor und Apotheker« 1786, Johann Schenk's »Dorfbarbier« 1796, Josef Weigl's »Schweizerfamilie« 1809, dauernde Erfolge hatten. Zu den ersten Treffern zählte auch Mozarts »Entführung aus dem Serail« (1782). Das von Joseph II. 1778 eröffnete Nationalsingspiel wurde zwar als solches schon 1783 wieder geschlossen, doch wurde der deutschen Oper im Kärntnertortheater neben der italienischen ein bescheidenes Plätzchen weiter vergönnt und auch das 1781 von Marinelli eröffnete Leopold-

Ballad-Operas. **Coffey's The devil to pay.** **Chr. Fel. Weiße. J. C. Standfuß.** **J. Ad. Hiller.** **Koloraturstil und Liedstil kontrastiert.** **Umlauff. Ditters.** **Schenk.** **Weigl.** **Mozart.** **Das Wiener Nationalsingspiel der Vorstadttheater.**

städtische Theater und das bald darauf von Schikaneder begründete Theater an der Wien führten im buntem Wechsel ausländische Opern in deutscher Übersetzung und deutsche Operetten auf. Auch in Berlin war durch Friedrich Wilhelm II. ein Nationaltheater geschaffen, und 1804 bestanden bereits 24 teils staatliche, teils kommunale, teils private deutsche Operntheater in Deutschland (Wien, Berlin, München, Dresden, Stuttgart, Hannover, Breslau, Braunschweig, Kassel, Mannheim, Prag, Magdeburg, Hamburg, Leipzig, Königsberg, Frankfurt a. M., Weimar, Dessau, Regensburg, Bamberg usw.). Nur Dresden und München hatten noch italienische Theater. Zu den ersten Komponisten deutscher Opern bzw. Operetten zählen noch: Anton Schweitzer in Weimar und Gotha, Ernst Wilhelm Wolf in Weimar, Georg Benda in Gotha (besonders durch seine Monodramen berühmt), Christian Gottlieb Neefe in Bonn, Franz Andreas Holly in Breslau, Johann André in Berlin und Offenbach, und Johann Fr. Reichardt in Berlin.

Blüte des Singspiels.

§ 60. Das Lied. Der Hochblüte des Kunstliedes im 14. bis 16. Jahrhundert als Sologesang mit Instrumentalbegleitung (Kapitel IV.) und als a cappella-Madrigal (§ 32) war im 17. Jahrhundert eine Periode der Erschlaffung und Unfruchtbarkeit gefolgt, da zunächst der rezitativische Stil als sensationelle Neuerung das Hauptinteresse absorbierte und dann der ariose Gesang schnell in verschnörkeltes Koloraturwesen ausartete. Wenn irgendwo, so hat auf diesem Gebiete die Wegwendung vom Kontrapunkt üble Früchte getragen. Man kann nur mit Bedauern konstatieren, wie die herrliche mehrstimmige Liedkunst des 15.—16. Jahrhunderts nach 1600 allmählich versandet. Ohne Zweifel wird man diejenigen Gesangskompositionen der Vergessenheit entreißen, welche auch nach 1600 noch auf dem Boden der neuen, Singstimmen und Instrumente verbindenden Kunst möglichst viel von dem reichen Ausdrucke der vorausgehenden Epoche herüber retteten (§ 43), während die tastenden Versuche der über einem bezifferten Baß Liedertexte schlicht deklamierenden Liedkomposition der ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts auch mit stilgemäßer Ausarbeitung des Continuo zu einem Klavierakkompagnement das Musikempfinden unserer Zeit fremd anmuten, sodaß das Verständnis für die triebkräftigen neuen Keime, die sie bergen, sich nur schwer erschließt. Erst die Kantaten der nächsten Folgezeit (§ 56) und die ihnen verwandten Formen der Oper brachten dieselben allmählich zur Entwicklung;

Niedergang des Liedes nach 1600.

für das eigentliche Lied kamen sie dauernd nicht zur Geltung. Es ist gewiß begreiflich, daß Heinrich Albert (1604—1651), der Vetter und Schüler von Heinrich Schütz, von den einstimmigen Arien solcher Art bald wieder auf den ausgearbeiteten mehrstimmigen Satz zurückgriff. Daß der Simplifikationsprozeß, welcher aus Kunstliedern voll reichen rhythmischen Lebens die starren Melodien der protestantischen Choräle machte, auch auf das weltliche Lied übergriff, ist eine folgenschwere Tatsache, welche einigermaßen erklärt, wie das Kunstlied als Hausmusik in Deutschland so gänzlich absterben konnte, daß es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wieder von neuem erfunden werden mußte. Freilich kündigt sich jener Prozeß bereits zu Ende des 16. Jahrhunderts in der Bevorzugung der homophon gesetzten Kanzonetten und Villanellen vor den kunstvoll imitierenden Madrigalen an; es war das ein Hinwenden zum Volksmäßigen, das durchaus in Parallele steht mit der Einrichtung der Choralmelodien zur bequemeren Singbarkeit für eine größere Gemeinde. Es ist darum wohl zu beachten, daß die ästhetische Theorie der Florentiner Camerata sich ebenso wie gegen die imitierende Polyphonie auch gegen den Kanzonettenstil schroff ablehnend verhielt und daß das eigentlich Liedmäßige daher in den ersten Opern Konterbande ist, aber freilich auf die Dauer nicht zurückgedrängt werden konnte, ja nur allzubald die Oberhand gewann und den deklamierenden Stil zum parlando-Rezitativ degradierte. So wurde die Oper die Hauptpflegestätte des Liedes, während dasselbe als Sonderliteratur mit dem allmählichen Untergange des Verständnisses für Caccinis Ideale abstarb und nur in den beiden extrem gegensätzlichen Formen der schmucklos simplen Kanzonette (Melodie und Baß Note gegen Note) und des mit Koloraturen überladenen Gesangsvirtuosenstücks weiter vegetierte. Freilich fehlte besonders der deutschen Liedkomposition des 17. Jahrhunderts die erste und wichtigste Voraussetzung, die Anregung durch eine lebenswarme Liederdichtung. Außerhalb des geistlichen Lieds, dessen Diktion aber ebenfalls oft unbeholfen, schwerfällig und grobdrähtig ist, hat die deutsche Poesie der Zeit herzlich wenig wirklich Ansprechendes und die Phantasie der Komponisten Befruchtendes aufzuweisen.

Heinrich Albert. **Kanzonetten. Villanellen.** **Mangel guter lyrischen Poesien.**

Wie schlimm es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts um das deutsche Lied stand, beweisen die Sammlungen strophischer Gedichte (Oden) zu beliebten Tanzmelodien und Arietten aus Opern, wie das »ohrenvergnügende und gemütsergötzende Tafelkonfekt«

Augsburger Tafelkonfekt.

Sperontes' Singende Muse an der Pleiße.

(Augsburg 1733—1737, drei Teile) und Sperontes' »Singende Muse an der Pleiße« (Leipzig 1736—1745, vier Teile), welche den ersten Anstoß gaben zu einer Neubelebung der Liedkomposition, da im Hinblick auf den Erfolg dieser Sammlungen Joh. Friedrich Gräfe in Halle a. S. nun umgekehrt mit Glück den Versuch machte, Komponisten für eine »Sammlung auserlesener Oden« aufzutreiben (Gedichte von Opitz, Flemming, Gellert, Hagedorn, Hoffmann von Hoffmannswaldau, Gottsched, Krause, Gräfe u. a.). Die 1737—1743 erschienene Sammlung (4 Bde.) enthält Kompositionen von Konr. Friedr. Hurlebusch (72), Giovannini, Phil. E. Bach und K. H. Graun. Damit war das Signal gegeben, und es folgten nun zahllose Oden einzelner Komponisten (Mizler 1740, Telemann 1741, Görner 1742—1752 [Gedichte von Hagedorn], Ph. Em. Bach, Kirnberger, Marpurg, Fr. Gottl. Fleischer, K. H. Graun, Val. Herbing usw.), aber auch eine Anzahl neuer Sammlungen, besonders von Oden von Berliner Komponisten (Berlinische Oden und Lieder 1756 [Gedichte von Uz, Gleim, Lessing und Zachariä]) u. a. Alle diese Oden sind gut gemeinte aber jedes wärmeren Tons entbehrende konventionelle Melodisierungen fast durchweg ebenfalls nur konventionell galant tändelnder oder witzig pointierter Gedichte und unterscheiden sich untereinander kaum nennenswert. Was ihnen fehlt, ist das spontan ausdrückende, von Herzen kommende und zu Herzen gehende wirkliche Leben. Ihre musikalische Einkleidung ist die denkbar magerste: eine überaus einfache Melodie mit beziffertem Baß. Nur vereinzelt kommen ausgearbeitete Klavierbegleitungen bei Joh. Phil. Sack (1760), Herbing (1758 und 1767) und Fleischer (1756) vor. Es liegt eine seltsame Ironie darin, daß dem Liede die Regeneration auf dem Umwege über die Bühne kommen sollte, nämlich über Hillers Singspiele, zugleich liegt freilich gerade darin der Beweis, daß die scheinbare Volksmäßigkeit der Oden keine echte, ursprüngliche, sondern eine gemachte war. Die naiven Töne aber, welche Hiller angeschlagen, regten zunächst Goethe zum Dichten von Singspieltexten an (‚Erwin und Elmire', darin das von Mozart komponierte ‚Veilchen', das bereits 1775 mit Musik von Joh. André im Druck erschien) und eröffneten damit eine neue Ära der lyrischen Dichtung. Von diesem Moment ab stehen Goethes Gedichte im Vordergrunde der ferneren Liedliteratur, die nun mit schnellen Schritten den Weg zum voll entwickelten Kunstliede zurücklegt, das nicht nur an die Glanzleistungen des 15.—16. Jahrhunderts heranreicht, sondern sie

Margin notes: Gräfe's Odensammlung. — Einzelwerke. — Die Berlinischen Oden usw. — Konventionelles Wesen. — Wiedergeburt des Liedes. — Goethe.

überbietet. Man tut Niemandem unrecht, wenn man annimmt, daß allein der in Goethes Liedern lebende echte Dichtergeist die Komponisten zu Leistungen neuer und außerordentlicher Art entflammt hat und daß die theoretischen Raisonnements über die Bedeutung des Volksliedes für eine Regeneration des Liedes nur zeitlich parallel verlaufen, aber nicht die treibende Kraft gewesen sind. Auch Joh. Abr. Peter Schulz's »Lieder im Volkston« (1782—1790, drei Teile) sind nur als charakteristische Begleiterscheinung der Regeneration aufzufassen, da sie trotz allem doch mehr auf dem gleichen Boden mit den Oden stehen. Auch was die Kompagnieschaft Weiße-Hiller weiter beisteuerte, verschwindet gänzlich hinter dem Glanze der neuen Goetheschen Lyrik. Die Komposition von Oden der alten Art hört freilich nicht sogleich auf, sondern reicht bis zum Ende des Jahrhunderts; doch gewinnen Sammlungen die Überhand, in denen außer Goethe auch Bürger, Hölty und Matthias Claudius vertreten sind. Die Etappen der Entwickelung des neuen Kunstliedes zur vollen Höhe repräsentieren die Namen Joh. Friedr. Reichardt (1752—1814), Carl Friedr. Zelter (1750—1832) und Franz Schubert (geb. 31. Jan. 1797 in Wien, gest. 19. Nov. 1828 daselbst; 603 Lieder, darunter ca. 100 von Goethe). Neben Schubert steht aber auch Beethoven mit einer wenn auch kleinen Anzahl meisterlicher Lieder, auch verdienen außer den genannten noch Siegmund von Seckendorff, Corona Schröter, Herzogin Anna Amalie von Sachsen, Fr. Heinr. Himmel angeführt zu werden. Goethe selbst hatte für den gewaltigen Fortschritt, den Schubert gegenüber Reichardt und Zelter bedeutet, kein Verständnis; ihm genügte die sinngemäße aber untergeordnete Ausdeutung der Stimmung der Lieder und die direkte Wiedergabe des Strophenbaues; die vollständige musikalische Umschaffung, welche das Gedicht nur noch zu einem Bestandteile des Liedes als Ganzen macht, war ihm nicht sympathisch. Eine Sonderstellung unter den Meistern des neuen Liedes nimmt Joh. Rud. Zumsteeg ein (1760—1802 in Stuttgart), welcher als erster den Balladen (Bürgers, Schillers u. a.) besondere Aufmerksamkeit zuwandte; auf diesem Gebiete wird sein bedeutendster unübertroffener Nachfolger Karl Loewe (1796—1869), welcher für die musikalische Gestaltung der Ballade ein eigenes Prinzip durchführte (Festhaltung und Umbildung weniger charakteristischen Motive), das derselben einen epischen Charakter gab.

J. A. P. Schulz's Lieder im Volkston.

Reichardt. Zelter. Schubert.

Beethoven

Zumsteeg.

Loewe.

Die Ballade

§ 61. Der neue Instrumentalstil. Johann Stamitz. Eine der ersten Schriften in dem Streit der Buffonisten und Antibuffonisten, welcher die Entstehung des französischen Singspiels einleitete, ist die Satire des Baron Grimm ‚Le petit prophète de Boehmisch-Broda‘ (1753), in welcher ein Menuette fiedelnder böhmischer Geiger durch Zaubermacht aus seiner Studierstube in die Räume der Pariser Großen Oper versetzt wird, wo ihn das erstarrte Formelwesen der französischen Nationaloper in Ekel und Zorn versetzt. Es ist zwar nicht bestimmt erwiesen, aber sehr wahrscheinlich, daß Grimm damit Johann Stamitz portraitiert hat (geb. 19. Juni 1717 zu Deutschbrod in Böhmen, gest. 27. März 1757 in Mannheim), von dem bereits am 12. April 1751 eine Symphonie mit Pauken, Trompeten und Hörnern im Pariser Concert spirituel aufgeführt worden war und dessen in Menge in Paris gestochene Orchesterwerke damals ungeheures Aufsehen machten und mit solchen seiner Schüler und Nachfolger den Musikmarkt beherrschten. Stamitz, persönlich ein hervorragender Geiger und Begründer der deutschen Geigerschule, aus welcher, außer seinen Söhnen Karl und Anton (Lehrer Rod. Kreutzers in Paris), auch Christian Cannabich, Giuseppe Toeschi, die beiden Fränzl, Wilhelm Cramer (der Londoner Konzertmeister und Vater des Pianisten J. B. Cramer), die beiden Eck (Franz Eck der Lehrer Spohrs), die Brüder Moralt u. a. hervorgingen, war seit 1745 Kammermusikdirektor in Mannheim und machte das Mannheimer Orchester durch seine geniale Leitung zum berühmtesten der Welt. Aber wichtiger als seine Lehrer- und Dirigententätigkeit ist für die Musikgeschichte die durch sein kompositorisches Genie bewirkte Umwandlung des Stils der Instrumentalkomposition, welche für deren fernere Entwickelung eine ganz ähnliche Bedeutung erlangte wie die Neuschöpfung des Kunstliedes durch Goethe und Schubert für die Vokalmusik. Das Wesen der Reform läßt sich mit wenigen Worten definieren als Ersetzung des breiten großzügigen Stils der Epoche Corelli-Abaco-Bach-Händel durch den buntgestaltigen individualistischen, der der Gegenwart als der Stil der Wiener Klassiker Haydn-Mozart-Beethoven geläufig ist. Während für die aus der ernsten Kunst der italienischen Violinisten und der deutschen Organisten herausgewachsene Instrumentalmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Unveränderlichkeit des Ausdrucks des einzelnen Satzes selbstverständlich ist, schlägt bei Stamitz nicht

Johann Stamitz.

Mannheimer Orchester.

Die Stilwandlung der Instrumentalmusik.

nur innerhalb desselben Satzes, sondern sogar innerhalb desselben Themas der Ausdruck mit einer vor ihm durchaus unbekannten Plötzlichkeit ins gegenteilige Extrem um, aus dem sieghaft befehlenden ins weich bittende, aus dem träumerisch-schwärmenden ins leidenschaftlich auflodernde, aus dem zuversichtlichen, beherzten ins verzagend schluchzende, und das alles mit einer natürlichen Selbstverständlichkeit, wie sie nur dem wirklichen Genie zu Gebote stehen kann. Diese Urwüchsigkeit und eminente Selbständigkeit seiner künstlerischen Individualität verfehlte ihre Wirkung nicht und es bedurfte nur weniger Jahre seines leider nur allzu kurz bemessenen Lebens, um ihm eine internationale Nachfolge zu verschaffen. Einen ersten sogar älteren Genossen fand er in Franz Xaver Richter (geb. 1. Dez. 1709 in Holleschau in Mähren, gest. 12. Sept. 1789 als Münsterkapellmeister in Straßburg, 1747—1769 in der Mannheimer Kapelle als Sänger und Violinist, zuletzt Kammerkomponist), der zwar von Hause aus mehr zu kontrapunktischer Schreibweise alten Stils neigte und auch als Kirchenkomponist Bedeutendes geleistet hat, aber als Instrumentalkomponist durchaus in den Bannkreis Stamitzs gezogen wurde. Außer seinen bereits genannten Schülern und Enkelschülern sind Johann Christian Bach in London (1735—1782), Fr. Jos. Gossec in Paris (1734—1829), Pierre von Malder in Brüssel (1724—1768), Luigi Boccherini in Madrid (1743—1805), Leopold Mozart in Salzburg (1719—1787), Leopold Hoffmann in Wien (ca. 1730—1793), Karl Ditters (von Dittersdorff) in Wien und Großwardein (1739—1799), desgleichen die Mysliweczek, Asplmayer, Janitsch, Schwindl, Veichtner, Ernst Eichner, J. W. Hertel usw. seine Epigonen. Zu seinen persönlichen Schülern zählen auch noch der geniale jung gestorbene Anton Filtz (gest. 1760), Franz Beck in Bordeaux und der Earl of Kelly in London und Brüssel. Auch der etwas ältere Ignaz Holzbauer (1711—1783, seit 1753 Operkapellmeister in Mannheim [deutsche Oper Günther von Schwarzburg 1776]) nahm noch seinen Stil an. Das kaleidoskopisch Wechselnde des neuen Stils fand anfänglich heftigen Widerstand seitens der norddeutschen Kritik (Joh. Ad. Hiller); das Ende war aber das sieghafte Durchdringen desselben auch in der Komposition der Norddeutschen.

Franz Xaver Richter.

Verbreitung des neuen Stils.

Opposition der norddeutschen Kritik.

Für die Geschichte der musikalischen Formen bedeutet Stamitz einen Merkstein; er ist es, der die Sonatenform durch bestimmte Ausprägung des thematischen Dualismus (Einführung eines gegen das

Vollendung der Sonatenform.

Das zweite Thema.

kraftvolle erste kontrastierenden mehr lyrisch weiblich gearteten zweiten Themas) und epilogisierender Schlußgruppen, ferner der mit Motiven der Themen gearbeiteten Durchführung ihre seitdem typische Gestalt gab, und er war es auch, der der zyklischen Form der Sonate bzw. Symphonie die normale Zahl von vier Sätzen in der Folge: Allegro, Andante (Adagio), Menuett mit Trio, Finale gab. Haydn und Mozart übernahmen diese Form fertig aus seinen Händen.

Schlußgruppen. Durchführung. Das Menuett als 3. Satz der Sinfonie.

Gewiß war Stamitzs Neuerung, welche definitiv nicht nur die Orchestersuite mit französischer Ouvertüre sondern auch das Concerto grosso und das Solokonzert (mit durch die Tonarten wandernden Tutti-Ritornellen) antiquierte und sie alle durch die viersätzige Sonaten-(Symphonie-)Form ersetzte, nicht in jeder Hinsicht ein Fortschritt. Man kann wohl das plötzliche Absterben besonders der erst kurz vorher durch Bach und seine Zeit zu so imponierenden Leistungen gesteigerten Fuge in der Instrumentalmusik bedauern. Auch steht außer Zweifel, daß (nicht bei Stamitz selbst, aber bei seinen ersten Nachfolgern, auch bei Haydn in seiner früheren Zeit) der neue Stil vielfach das Aussehen einer kindlichen Anfängerschaft annimmt und erst allmählich wieder zum vollen Ernste der alten Kunstübung durchdringt, wie ganz ähnliche Beobachtungen zu Anfang des 17. Jahrhunderts an den ersten Anfängen der den monodischen Stil annehmenden Instrumentalmusik zu machen sind. Die kecken Würfe Stamitzs gelingen seinen Epigonen gar nicht so ohne weiteres und ihre Nachfolge besteht mehr in einem Nachmachen als einem Fortsetzen. Aber es wächst doch mit einem Male der kompositorischen Technik ein so reicher Schatz neuer Ausdrucksformen und eine so sichere Direktive für eine neue Gestaltungsweise auch im Großen zu, daß das Auftreten neuer Genies auch die neue Literatur bald auf eine Höhe hob, welche über die Trauer um den Untergang der alten hinweghalf. Denn das Faktum steht fest, daß das Auftreten der Mannheimer Schule zu einer vollständig neuen Literatur führte, welche die ältere binnen weniger Jahrzehnte außer Kurs setzte. Hatte schon der Lullismus mit seiner bevorzugten Fünfstimmigkeit (die nur gelegentlich in episodischen »Trios« eine wirkliche nicht auf Füllung rechnende Dreistimmigkeit ablöst) dem Generalbaß einen gewaltigen Stoß versetzt, und hatte auch die im Stile des 16. Jahrhunderts wurzelnde polyphone deutsche Orgel- und Klaviermusik des ausgehenden

Kindheitsepoche des neuen Stils. Antiquierung d. Generalbasses.

17. und beginnenden 18. Jahrhunderts seine Alleinherrschaft stark beeinträchtigt, so machte die Mannheimer Stilreform seiner Herrschaft tatsächlich ein Ende. Die Mannheimer Symphonien erschienen zwar in Paris, London und Amsterdam im Druck mit bezifferten Bässen, aber die in Deutschland verbreiteten Abschriften sind großenteils unbeziffert und weisen vielmehr statt dessen vielfach eine Vermehrung der Bläserstimmen auf. Eine der wichtigsten Begleiterscheinungen der Stilreform ist die Erlösung der Oboen und Fagotte aus der Rolle des unisono-Mitspielens der Streicherstimmen und die allmähliche Ausbildung einer charakteristischen Behandlung der Blasinstrumente durch Zuweisung von Haltetönen oder doch einfacheren Führungen im Kontrast mit den rauschenden Streicherpassagen, sowie ihre gelegentliche Herausstellung mit selbständigen thematischen Ideen. Wenn auch bereits bei Bach und Händel (auch bei Fasch), ja bei Scarlatti die Emanzipation der Bläser sich vorbereitet, so wird sie doch erst durch die Mannheimer zur selbstverständlichen Sache. Durch die Zuweisung füllenden akkordischen Wesens an die Bläser wurde das Akkompagnement des Klaviers überflüssig und verschwindet daher dasselbe in den letzten Dezennien des Jahrhunderts ganz aus dem Orchester. Die Komponisten schrieben nun überhaupt keine bezifferten Bässe mehr, die Kunst des Akkompagnements auf Grund eines bezifferten Basses ging unter und damit wurde die Generalbaßliteratur Makulatur.

Verselbständigung der Blasinstrumente.

Verschwinden des Klaviers aus dem Orchester.

Ähnliche bestimmte Verdrängungen einer Jahrhundertliteratur durch eine andere hat die Musikgeschichte zu konstatieren um 1300, wo die gänzlich veränderte Stilrichtung und Notierungsweise der Florentiner Ars nova die Pariser Ars antiqua beiseite schiebt, um 1500, wo der durchimitierende a cappella-Stil an die Stelle des begleiteten Vokalstils tritt, und nach 1600, wo die Einführung des Taktstrichs und der Übergang zu kürzeren Notenwerten (durch die als Komponisten in den Vordergrund tretenden Organisten und Violinisten, welche an die Tabulaturen gewöhnt sind) die Komplikationen der Mensuralnotierung abschafft und die alten Notierungen schnell ganz unverständlich werden.

Verdrängung der gesamten Literatur des 17.—18. Jahrhunderts durch eine neue.

Das gänzliche Verschwinden des Generalbasses konnte freilich die veränderte Rolle der Bläser in der Sinfonie allein nicht veranlassen; es bedurfte dazu vor allem auch für solistische Kammermusik für ein oder zwei Melodieinstrumente mit Klavier der Ersetzung der nur bezifferten Baßstimme durch einen ausgearbeiteten

Anfänge der Kammermusik mit ausgearbeitetem Klavierpart.

Klavierpart. Den Anfang dazu machten keine Geringeren als Händel mit einer frühen Gambensonate (Gesamtausgabe Bd. 48, S. 112), Sebastian Bach mit seinen um 1720 (in Köthen) geschriebenen 6 Violinsonaten, 3 Flötensonaten und 3 Gambensonaten, sämtlich mit obligatem Klavier. Auch in Telemanns wohl nicht viel späteren Esercizi musici (12 Soli und 12 Trii) befinden sich vier Trios, in denen ein zweistimmiger Klavierpart durch eine Gambe, Flöte, Dolzflöte oder Oboe zum Trio ergänzt wird, und von Christoph Förster (gest. 1745) sind fünf Sonaten für Violine mit obligatem Cembalo erhalten. 1741 folgte J. Ph. Rameau mit seinen Pièces de clavecin en concert für Klavier, Violine und Gambe, etwa 1746 Franz Xaver Richter mit seinen sechs Trios für Klavier, Flöte (Violine) und Violoncello mit teils ausgearbeitetem, teils beziffertem Klavierpart (!) und 1760—67 Johann Schobert in Paris mit 23 Violinsonaten, 7 Trios und 4 Quartetten, sämtlich mit ausgearbeitetem Klavierpart. Von Mozarts Kammermusikwerken sind nur 5 Triosonaten ohne ausgearbeitetes Akkompagnement (1769 und ca. 1772); schon die Schoberts Beispiele folgenden kleinen Violinsonaten von 1763 haben es. Überhaupt tauchen nun Ensemblewerke mit obligatem Klavier in Menge auf (Edelmann, Eichner, Christoph Schaffrath [1709—63], J. v. Beecke, J. Chr. Bach, K. Fr. Abel). Da auch das Klavierlied seit 1760 allmählich den bezifferten Baß durch eine ausgearbeitete Begleitung ersetzt, so ist schließlich das Secco-Rezitativ der italienischen Opern das letzte Asyl des Generalbasses (noch ins 19. Jahrhundert hinein).

XI. Kapitel.

Die großen Wiener Meister.

§ 62. Gluck. Als eine Rückkehr zur Natur ist auch die Reform zu bezeichnen, welche der Name Gluck auf dem Gebiete der ernsten Oper bedeutet. Die Hohlheit und Schablonenhaftigkeit der italienischen Opera seria war durch den Kontrast der sich schlicht und natürlich gebenden Singspiele aufgedeckt und aller Welt zum Bewußtsein gebracht worden. Die sich zu größeren Formen auswachsende komische Oper war neben die Opera seria als ein überlegener Rivale getreten und wenn auch die Opera seria selbst aus der Entwickelung der Opera buffa Gewinn zog (vor allem durch Aufnehmen der in jener entstandenen Ensembleszenen und Finales), so

war doch damit noch kein Mittel gefunden, sie mit frischem Lebensblut zu füllen. Sie blieb eine als Ganzes jedes höheren ästhetischen Interesses leere Kette dankbarer Gesangsnummern für die Sänger. Das gelegentliche Wiedereindringen des Komischen in die Opera seria (wie es schon die venezianische Oper gekannt hatte) war kein ernstliches Heilmittel sondern führte zur Entstehung der Zwittergattung der Opera semiseria, aber nicht zu einer radikalen Regeneration durch Vertiefung des dramatischen Gehalts. Um die ernste Oper, die musikalische Tragödie vor dem gänzlichen Untergange zu bewahren, bedurfte es eines abermaligen besonderen Anstoßes durch das Auftreten einer genialen Persönlichkeit, welche die Kunstgattung von ihrem eigensten Boden aus reformierte, sie von innen heraus neu gestaltete. Diese Persönlichkeit erstand in Christoph Wilibald Gluck, geb. 2. Juli 1714 zu Erasbach i. d. bayr. Oberpfalz, gest. 15. Nov. 1787 in Wien. Die früh sich zeigende musikalische Begabung Glucks führte, wie das in jener Zeit der souveränen Herrschaft der italienischen Oper beinahe selbstverständlich war, dazu, daß er durch hochherzige Protektoren nach Italien geschickt wurde und zwar wurde Giov. Battista Sammartini in Mailand sein Lehrer. Bereits von 1741 ab tauchte er unter den namhaften italienischen Opernkomponisten auf und schrieb alljährlich eine oder mehrere Opern, die um nichts schlechter aber auch nicht besser waren als die der Meister der neapolitanischen Schule. Bereits 1745 war er so bekannt, daß er nach London gerufen wurde, um der absinkenden italienischen Oper, von der sich Händel seit 1740 ganz abgewandt hatte, aufzuhelfen, hatte aber wenig Erfolg und machte sogar mit einem Pasticcio »Piramo e Tisbe«, das er aus Zugnummern seiner früheren Opern zusammengestellt, 1746 Fiasko. Das mag ihn zuerst nachdenklich gemacht haben. Übrigens gab er 1746 in London 6 Triosonaten für 2 Violinen mit Continuo heraus, welche in ihrer feinsinnigen Thematik und geistvollen Arbeit den Meister verraten und bedauern lassen, daß er nicht mehr Werke solcher Art geschrieben hat; dieselben stehen dem etwa um dieselbe Zeit von Stamitz aufgebrachten Stile auffallend nahe, zeigen nur weniger schroffe Kontraste, da sie durchweg mehr lyrisch gehalten sind, haben auch nur drei Sätze, aber eine fast voll entwickelte Sonatenform in ihren ersten Sätzen. Nachdem Gluck 1746—1749 die wandernde Mingottische Operntruppe geleitet, wählte er Wien zu dauerndem Aufenthalte und wirkte daselbst

Italienische Schulung.

Glucks Triosonaten.

Das französische Singspiel in Wien.

1754—1764 als Hofkapellmeister. In dieser Eigenschaft hatte er einige der soeben aufgekommenen französischen Singspiele Duni's für den Hof zu arrangieren und schrieb selbst eine Anzahl Stücke in gleichem Geschmacke auf französische Texte (1758—1764). Wahrscheinlich haben diese Stücke, die ihn von den Sujets der italienischen Schablonenoper weit wegführten, wesentlich dazu beigetragen, daß er sich von der landläufigen Opernmache abwandte und neuen Idealen zustrebte. Doch schreibt er selbst wesentlichen Anteil an seinen Reformen dem Dichter Raniero da Calzabigi zu, der 1761 nach Wien kam und ihm die Textbücher von »Orfeo ed Euridice« (1762), »Alceste« (1767) und »Paride ed Elena« (1770, alle drei für Wien) schrieb. Wie schon die Texte sich wieder auf das Stoffgebiet der ersten Florentiner Opern zurückziehen, so stellt sich auch Glucks Musik wieder auf den idealen Boden derselben; die Musik soll durchaus nicht Selbstzweck sondern nur einer der zu einem gemeinsamen Ziele zusammenwirkenden Faktoren des musikalischen Dramas sein. Peri-Gluck-Wagner sind die Marksteine in der Geschichte der Oper, die Männer, welche fast im Wortlaute übereinstimmend die Unterordnung der Musik unter das Dichterwort und die dramatische Gesamtwirkung fordern. Die drei mit Calzabigi gearbeiteten Opern »Orpheus«, »Alceste« und »Paris und Helena« zeigen in der Tat Gluck als Schöpfer eines neuen Opernstils, der die so notwendige Regeneration der seriösen Oper bringt. (Einige dazwischen geschriebene Opern auf Texte von Metastasio fallen dagegen wieder aus dem Rahmen der Reform heraus.) An Stelle Calzabigis, der Wien verließ, fand Gluck einen neuen Berater und Helfer in dem französischen Gesandtschaftsattaché du Rollet, der in Gluck den Mann erkannte, welcher berufen war, auch die französische große Oper zu reformieren, die sich noch immer in dem Geleise der Lullyschen Ballettoper hielt, welche Rameau nicht wesentlich umgestaltet hatte (nur seine Melodik ist flüssiger, etwas mehr der neapolitanischen Oper assimiliert). Du Rollet selbst bearbeitete Racines »Iphigénie en Aulide« als Opertext und durch Vermittlung der Königin Marie Antoinette, Glucks ehemaliger Schülerin, gelang es, die Oper zur Aufführung zu bringen (19. April 1774). Der Erfolg war ein vollkommener, und es entbrannte nun der »Kampf der Gluckisten und Piccinisten« in gewissem Sinne eine Erneuerung desjenigen der Buffonisten und Antibuffonisten (§ 59) bei der Anregung des französischen Sing-

Calzabigi.

Die Oper als Drama.

Regeneration der seriösen Oper.

Du Rollet.

Glucks große französischen Opern.

Gluckisten und Piccinisten.

spiels durch die italienische Opera buffa. Aber während dort die Freunde der französischen Oper alten Stils sich gegen die Neuerung wehrten, standen dieselben diesmal auf seiten der Neuerung (in beiden Fällen aber gegen die Italiener). Gluck brachte nun noch in Paris 1777 »Armide« (der alte Quinaultsche Text) und 1779 »Iphigénie en Tauride« (Text von Guillard).

Bedeutung der Reform Glucks.

Die Reform Glucks bedeutet zunächst die Befreiung der Oper von dem Schematismus der da capo-Arie und die Wiedereinsetzung des Chores in seine Rechte. Aber viel wichtiger als diese Äußerlichkeiten ist das Besinnen auf die idealen Aufgaben aller Kunst, die bewußte bestimmte Wegwendung von der unwürdigen Liebedienerei gegenüber den Sängern; die Opern der letzten Schaffensperiode Glucks sind wieder ernste Kunstwerke, haben ihren Wert in sich und werden nicht durch kunstfremde Rücksichten bestimmt. Das sich in ihm offenbarende intensive Bedürfnis dramatischen Ausdrucks stellt Gluck einerseits Monteverdi nahe, andererseits aber auch Weber, auf den einzelne koloristische Instrumentierungseffekte direkt hinweisen (gestopfte Horntöne, Tremolo auf doppelsaitigem Unisono der Violinen usw). Daß Glucks letzte Ouvertüren den Stil der Mannheimer Schule fortbilden und ihn darin neben Mozart und Haydn stellen, sei nicht vergessen.

Piccini.

Der große Repräsentant der Pariser Gegnerschaft Glucks, Nicola Piccini (1728—1800) ist der hervorragendste Vertreter der auf ihrer Höhe angelangten italienischen Opera buffa. Daß er sich durch seine Parteigänger verleiten ließ, mit Gluck auf dem Gebiete der französischen ernsten Oper zu konkurrieren (Roland 1778, Iphigénie en Tauride 1779), ist bedauerlich, um so mehr als damit der Streit aus einem sachlichen ein persönlicher wurde, sofern es sich nicht mehr um italienische Opera buffa oder französische Nationaloper, sondern um Gluck oder Piccini handelte. Neben Piccini wurde noch 1780 auch Gasparo Sacchini gegen Gluck ausgespielt, der als Komponist seriöser italienischen Opern gefeiert war und ebenfalls mehrere französische große Opern schrieb (Dardanus 1784, Oedipe à Colone 1786).

Mozart auf dem Boden der neuen Kunst.

§ 63. Mozart. Während Gluck erst in reiferen Jahren von der konventionellen Mache der italienischen Opernkomposition sich zu einem eigenen Stile durchringt, der ihm Anspruch auf eine erste Stellung unter den Führern der Musik der Neuzeit sichert, fällt Mozarts kurzes Leben schon ganz in die Zeit des siegreichen

Vordringens der neuen Kunstrichtung, ja er selbst erscheint von früher Kindheit an sofort als einer ihrer Repräsentanten. Wolfgang Amadeus Mozart ist am 27. Januar 1756 zu Salzburg geboren und am 5. Dez. 1791 in Wien gestorben. Er war also 14 Monate alt, als Johann Stamitz starb, und wuchs in seinen von der Natur vorgezeichneten Musikerberuf hinein in einer Zeit, wo die Kompositionen der Mannheimer Schule allerorten, besonders auch in Süddeutschland das Repertoire beherrschten. Sein Vater und Lehrer, der erzbischöfliche Vizekapellmeister Leopold Mozart (1719—1787) stand bereits unter dem Banne der neuen Richtung und wenn er auch seinem Sohne in mustergültiger Weise eine solide kontrapunktische Schulung angedeihen ließ, so war es doch ganz selbstverständlich, daß derselbe von allem Anfange die Praxis der Mannheimer aufnahm und fortführte. Seine eminente Begabung ließ ihn in unglaublich kurzer Zeit der Schule entwachsen. Als Knabe von sechs Jahren wurde er wegen seines Klavierspiels und seiner Improvisation bestaunt, schon mit sieben Jahren trat er mit gedruckten Violinsonaten mit obligatem Klavierpart an die Öffentlichkeit und mit 14 Jahren errang er bereits mit einer italienischen Serenade ‚Ascanio in Alba' in Mailand einen Sieg über den gefeierten Hasse. Es lag in den Verhältnissen der Zeit, daß auch er der italienischen Opernbühne nicht entbehren konnte, um seinen Weg als Künstler zu machen, und er ist sogar zu dem hervorragendsten Meister der Opera buffa geworden mit »La finta giardiniera« (München 1775), »Le nozze di Figaro« (Wien 1785), »Don Giovanni« (Prag 1787) und »Così fan tutte« (Wien 1790). Mit dem nur privatim aufgeführten Singspiel »Bastien und Bastienne« (1768) sowie der »Entführung aus dem Serail« (Wien 1782), der »Zauberflöte« (das. 1791) und der nicht beendeten »Zaide« (1779) steht er aber auch in der Reihe der ersten Komponisten deutscher Singspiele. Seine seriösen Opern »Mitridate« (Mailand 1770), »Il sogno di Scipione« (Salzburg 1772), »Lucio Silla« (Mailand 1772), »Il re pastore« (Salzburg 1775), »Idomeneo« (München 1781) und »La Clemenza di Tito« (Prag 1791) unterscheiden sich trotz vortrefflicher Eigenschaften nicht genügend, um sie vor dem Schicksal des Vergessenwerdens zu bewahren, das die gesamte Literatur der italienischen seriösen Oper mit Ausnahme von Glucks »Orpheus« und »Alceste« ereilt hat. Dagegen haben sich »Don Juan« und »Figaro« trotz ihrer ursprünglich italienischen Texte unsterb-

Einfluß der Mannheimer.

Wunderknabe.

Italienische komische Oper.

Deutsche Singspiele. Italienische seriöse Opern.

lich erwiesen und wirken heute noch mit der gleichen Unfehlbarkeit wie vor 125 Jahren als alleinige überlebende Denkmäler der italienischen Opera buffa des 18. Jahrhunderts. Das ist gewiß ein starker Beweis dafür, daß es Mozarts Genie gelungen ist, Probleme zu lösen, nämlich mit der Ausgießung des berückenden Zaubers seiner Melodien über Texte, die auch in ihren tragischen oder doch seriösen Momenten nicht wirklich tragisch genommen werden dürfen.

Lösung des Problems der komischen Oper.

Trotz der großen Rolle, welche die Tätigkeit für die Oper in Mozarts Leben gespielt hat und trotz der unverwüstlichen Lebenskraft einiger seiner Bühnenwerke (auch der »Zauberflöte«, trotz ihres oft albernen Textes) ist Mozart für die Nachwelt nicht in erster Linie ein Opernkomponist sondern vielmehr einer der Schöpfer der modernen Instrumentalmusik. Seine Werke und diejenigen Haydns waren es, welche wenn auch nicht bei seinen Lebzeiten so doch nach seinem Tode die Werke der Mannheimer Schule so gänzlich vergessen machten, daß nicht einmal die berufenen Biographen Mozarts und Haydns bemerkt haben, was diese den Mannheimern verdankten; und doch hätte der sechsmonatliche Aufenthalt Mozarts in Mannheim (Herbst 1777 bis Frühjahr 1778) kurz vor der Verlegung des Hofes von Mannheim nach München die Prüfung der Frage so nahe gelegt, wie es um die Mannheimer jüngste musikalische Vergangenheit stand. Mozart ist aber nicht nur einer der bedeutendsten Meister der Symphonie in der von den Mannheimern festgestellten Form und Satzordnung, sondern vor allem auch in Nachfolge Johann Schoberts einer der Mitbegründer der solistisch zu besetzenden Kammermusik (Trios, Quartette, Quintette für Streichinstrumente allein oder für Streicher und Bläser mit und ohne Klavier [Divertissements, Serenaden und Kassationen]); seine Streichquartette bilden mit einen Hauptteil auch noch des heutigen Repertoires der Quartettgenossenschaften und auch seine Divertissements würde man öfter hören, wenn nicht das erforderliche Ensemble zu schwer zusammenzubringen wäre. Auch einige seiner Klavierkonzerte und Violinkonzerte werden noch heute mit hohem Genuß gehört. Ganz besonders ans Herz gewachsen sind der Gegenwart auch aus der großen Zahl seiner Kirchenkompositionen das Requiem (sein letztes Werk) und das Ave verum für vier Singstimmen mit Instrumenten. Der sonnige Glanz, welcher selbst die ernstesten Werke Mozarts verklärt, der unvergleichliche Wohllaut seiner Melodien unterscheidet seine Eigenart von derjenigen Haydns, der mehr zu ausgelassener Lustigkeit

Instrumentalkompositionen.

Moderne solistische Kammermusik.

Konzerte

Charakter der Musik Mozarts.

und allerlei überraschenden Einfällen neigt; beide aber kennen noch nicht den Weltschmerz des 19. Jahrhunderts, der zuerst bei Beethoven zum Durchbruch kommt.

Das Leben Mozarts.

Dem als Knabe viel gereisten und in der Welt gefeierten Mozart ist es nicht gelungen, eine seinen Leistungen entsprechende Anstellung zu finden; nachdem er längere Zeit als Konzertmeister und (1779) Hoforganist zu Salzburg unter sehr mißlichen Verhältnissen zugebracht, lebte er seit 1781 ohne Anstellung in Wien, wo er endlich 1787 zum Kaiserl. Kammerkomponisten mit 800 Gulden Gehalt ernannt wurde. Als er starb, wurde er zur Vermeidung größerer Kosten in der »allgemeinen Grube« (Armengrab) begraben.

§ 64. Haydn. Während Mozart eine ausgezeichnete Erziehung durch seinen hochgebildeten Vater erhielt, wuchs Haydn ziemlich verwahrlost auf. Joseph Haydn ist am 1. April 1732 zu Rohrau in Niederösterreich als Sohn eines armen Wagenbauers geboren und starb 31. Mai 1809 in Wien, überlebte also den 23 Jahre später geborenen Mozart um 18 Jahre. Wegen seiner hübschen Sopranstimme wurde er 1740 von dem Kapellmeister Georg Reuter jun. für den Chor des Stephansdoms nach Wien gezogen und wuchs nun fern vom Vaterhause als Konviktschüler des Kapellhauses auf. 1745 wurde sein Bruder Michael gleichfalls Kapellknabe, und daher Joseph 1750, nachdem er inzwischen seine Sopranstimme verloren, entlassen und fernerhin auf eigenen Erwerb angewiesen. Geregelten Kompositionsunterricht hat er nicht genossen, komponierte aber bald lustig darauf los und erteilte Unterricht, wurde zeitweilig von Porpora als Akkompagnist in seinen Gesangsstunden beschäftigt und zeigte sich so geschickt, daß er 1759 auf Empfehlung des Baron Fürnberg von Graf Morzin auf Lukavec in Böhmen als Kapellmeister seiner Privatkapelle angestellt wurde. Bereits 1761, wo diese Kapelle aufgelöst wurde, nahm ihn Fürst Esterhazy in Eisenstadt als Vizekapellmeister seiner Privatkapelle an und 1766 wurde er Kapellmeister (seit 1769 in Esterhàz). Diese Stellung behielt er bis zu seinem Tode, aber 1790—1794 ohne Pflichten, nur mit Gehalt, da die Kapelle während dieser Zeit aufgehoben war. Haydn hatte daher Zeit, wiederholten Einladungen nach London Folge zu geben und dort 1791—1792 und abermals 1794—1795 neue Symphonien zur Aufführung zu bringen. In Paris waren seine Werke schon seit 1780 in Aufnahme gekommen (zuerst das Stabat mater) und er hatte 1784

Haydns Leben.

Haydn in London.

Haydns Werke in Paris.

sechs Symphonien für die Concerts de la Loge Olympique (die früheren Concerts spirituels) geschrieben. In Pariser Drucken taucht aber Haydns Name bereits 1764 auf. Der Pariser Verleger Venier zeigt auf Op. XIV seines Verlags mit dem Vermerk: »Les noms inconnus, bons à connoître« erstmalig eine Symphonie von Haydn an [Nr. 14 der Sammlung]). Da Haydn seine erste Symphonie 1759 geschrieben hat, Stamitz aber bereits 1757 starb, so steht natürlich außer Zweifel, daß nicht Haydn sondern Stamitz die Priorität des neuen Stils und der neuen Formen zukommt; Stamitz war bereits in Paris bekannt, als Haydn aus dem Kapellhause entlassen wurde. Aber Haydn hat ebenso wie Mozart und zwar zeitlich noch vor diesem persönliche Verdienste um die Entwickelung der solistischen Kammermusik. Sein erstes Quartett schrieb er 1749. Daß Haydn von den Mannheimern die thematische Arbeit und die Doppelthematik der Sonatenform und die Satzordnung der Symphonien übernommen hat, steht außer Zweifel; dagegen ist zu beachten, daß er in seiner Melodik in viel geringerem Maße durch die Mannheimer beeinflußt ist als Mozart, vielleicht darum, weil er schon zu einer gewissen Selbständigkeit gelangt war, ehe er mit deren Werken bekannt wurde, während Mozart mit denselben als täglicher Nahrung aufgewachsen ist. Die Jugendwerke Haydns stehen keineswegs höher als die Werke Stamitzs; aber später ist er freilich weit über denselben hinausgewachsen, nicht sowohl in der Originalität und Ausdruckskraft der Themen als in ihrer Verarbeitung, und hat die Dimensionen der einzelneu Sätze durch immer neue Kombinationen und Steigerungen ganz gewaltig erweitert. Die Vergrößerung des orchestralen Apparates (der bei Stamitz über die stereotypen 2 Oboen und 2 Hörner nur gelegentlich noch mit 2 Trompeten und Pauken hinausgeht) ist bereits durch Stamitzs direkte Schüler angebahnt. Klarinetten benutzte aber schon eine 1754 in Paris gespielte Symphonie von Stamitz; daß keins seiner Druckwerke sie fordert, ist nur eine Rücksicht auf ihre noch zu geringe Verbreitung. Die großen englischen Symphonien Haydns disponieren Flöte, je 2 Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken außer dem Streichorchester. Außer 104 Symphonien schrieb Haydn eine Menge Divertissements und Kassationen verschiedener Besetzung, gegen 80 Streichquartette, 30 Streichtrios, ca. 40 Klaviertrios, 12 Violinsonaten, eine große Zahl Konzerte für Klavier, Violine, Cello und andere Soloinstrumente, 33 Klaviersonaten usw. Aber auch als Vokalkomponist war er außerordentlich fruchtbar, schrieb außer den beiden zu seinen höchsten Ruhmestiteln zählenden Chorwerken: »Die Schöpfung« (1798) und »Die

Verdienste um die solistische Kammermusik.

Haydns Melodik emanzipiert von d. Mannheimern.

Fortschritt gegenüber Stamitz.

Haydns Vokalwerke.

Jahreszeiten« (1799), ein biblisches Oratorium Il ritorno di Tobia, 24 lateinische und 4 deutsche Messen, 2 Requiem und viele andere Kirchensachen sowie endlich eine Anzahl Singspiele für das Eisenstädter Marionettentheater und eine italienische Oper La vera costanza (nicht aufgeführt).

§ 65. Beethoven. In weit höherem Maße als Mozart und Haydn ist Beethoven vorzugsweise Instrumentalkomponist, was darum von besonderer Bedeutung ist, weil sein den höchsten Idealen zugewandter Genius, sein ernstes, nachdenkliches Wesen, sein durch herbe Schicksale in seinen tiefsten Tiefen erregtes Empfinden nach ganz andern Ausdrucksmitteln rang als die mehr heiter veranlagten Naturen Mozarts und Haydns. Die Offenbarung der Fluktuationen seines Seelenlebens vom erhabenen Höhenfluge der Begeisterung bis zum verzweifelten Todessehnen mußte an die Ausdrucksfähigkeit der Instrumentalmusik neue unerhörte Anforderungen stellen.

Beethovens Leben.

Ludwig van Beethoven ist am 17. Dez. 1770 zu Bonn getauft (wahrscheinlich den 16. Dez. geboren) und am 26. März 1827 in Wien gestorben. Er entstammte einer niederländischen Familie; sein Großvater war zuletzt kurfürstl. kölnischer Kapellmeister, sein Vater Tenorsänger der Hofkapelle; er selbst wurde bereits mit 13 Jahren Akkompagnist und erregte früh Erstaunen durch seine Improvisationen. Seine drei 1783 gedruckten Klaviersonaten und drei 1785 geschriebenen Klavierquartette zeigen durchaus bereits die Klauen des Löwen und sind für ihre Zeit auffallend entwickelt. Seine Bonner Lehrer waren außer seinem Vater die Hoforganisten van den Eden und Chr. Gottl. Neefe. In welchem Maße auch er bei Mannheimer Musik aufgewachsen sein muß, beweist eine Bonner Korrespondenz in Spaziers Berlinischer Zeitung vom 19. Okt. 1793: »Haydn fängt man an, neben Cannabich, Karl Stamitz und Consorten zu dulden.« Das neuerdings von Ad. Sandberger aufgefundene Verzeichnis der Musikalien der Bonner Hofkapelle beim Regierungswechsel 1784 bestätigt das durchaus. Beethoven fand früh einflußreiche Protektoren, zuerst in dem Grafen Ferdinand von Waldstein, der Beethoven 1792 vom Kurfürsten die Unterstützung zu einem Studienaufenthalte in Wien bei Haydn erwirkte, nachdem ein erster Wiener Besuch bei Mozart 1787 wegen tödlicher Erkrankung von Beethovens Mutter schnell abgebrochen worden war (inzwischen war Mozart gestorben). Waldstein empfahl Beethoven an österreichische Magnaten, welche für seinen Unterhalt sorgten, als die Kriegsereignisse dem Kurfürstentum Köln ein Ende machten. Da Ende 1792 auch Beethovens Vater starb, so wurde Beethovens Aufenthalt in Wien ein definitiver für das Leben. Ohne je eine Dirigenten- oder Lehrerstelle oder dgl. anzunehmen,

Lehrer in Bonn.

Übersiedelung nach Wien.

Lebt nur der Komposition.

hat Beethoven, abgesehen von kleineren Ausflügen, sein Leben in Wien verbracht, wo er in den ersten Häusern eingeführt und gern gesehen war (Fürst Karl Lichnowsky, in dessen Palais er sogar [1794] längere Zeit wohnte, Fürst Lobkowitz, Fürst Kinsky, später auch Graf Brunswick, Graf Rasumowski, Graf Erdödy, bei dem Beethoven ebenfalls [1808] längere Zeit Quartier hatte, dazu Erzherzog Rudolf, Beethovens Schüler). Außer bei Haydn studierte Beethoven bei Johann Schenck (Harmonie) und Joh. Georg Albrechtsberger (Kontrapunkt), später auch noch einige Zeit bei Ant. Salieri (dramatische Komposition). Es gehört nicht viel Wagemut dazu, anzunehmen, daß alle drei ihm wenig Neues werden gesagt haben. Sein Weg war bestimmt vorgezeichnet; er war nach Wien gegangen, um unter Assistenz von Haydn das Erbe Mozarts anzutreten — das war das stolze von Graf Waldstein in Worten formulierte Programm seiner Zukunft. Nur wenn man dieses festhält, versteht man die von allen andern Musikerlaufbahnen so grundverschiedene Gestaltung von Beethovens Wiener Leben. Er war von Anfang an der kommende Großmeister, dem die Eingeweihten die Wege ebneten, den sie auf den Händen trugen: er wandelte auf den Höhen der Menschheit und nahm die Gewährung der Mittel zu seinem Lebensunterhalte durch die kunstsinnigen Fürsten der österreichischen Kaiserstadt als etwas selbstverständliches hin. Die Sorge ums tägliche Brot, das Ringen um Erlangung eines ihn nährenden Amtes hat er nie kennen gelernt. Wenn ihm trotzdem in den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens die dürre Prosa der bürgerlichen Existenz näher trat und er, obgleich niemals verheiratet, doch als Vorstand eines eignen Haushalts mit der kleinlichen Misère des Alltagslebens Bekanntschaft machte, so war das doch die Folge fast schrullenhafter eigenen Entschließungen, welche seine Brüder in seine Nähe zogen und ihm schließlich die Vormundschaft über einen Neffen aufbürdeten, den er ins Haus aufnahm. Situationen, die ihn gegenüber den Großen der Welt in unwürdige dienende Stellung verwiesen hätten, wie sie besonders Mozart gründlich durchzukosten hatte, sind ihm ganz erspart geblieben; er konnte sich zeit seines Lebens als Fürst der Kunst fühlen und behandelte die Fürsten als seinesgleichen. In seltsamem Kontraste mit dem Milieu, in welchem er sich bewegte, steht das eckige, rauhe Wesen Beethovens und seine Schwerfälligkeit in der Beherrschung des Wortausdrucks. Wenn auch seine Verschlossenheit und Barsch-

Gönner.

Lehrer in Wien.

Bewußter Beruf.

Eigener Hausstand.

Eckiges Wesen

heit in späteren Jahren gesteigert ward durch ein Gehörleiden, das bereits 1802 sich zu starker Schwerhörigkeit entwickelte und 1818 mit völliger Taubheit endete, so ist er doch auch schon in jüngeren Jahren ein ungeschliffener Diamant gewesen. Auch war sein Äußeres an sich nichts weniger als schön (er war »klein und schmächtig, dunkelfarbig und pockennarbig, schwarzäugig und schwarzhaarig«). Aber diejenigen, welchen mit ihm zu verkehren vergönnt war, vergaßen die rauhe Schale über den köstlichen Kern. Sobald er am Klavier saß und das Feuer musikalischer Begeisterung seine Züge belebte, war er ein gänzlich Verwandelter.

Taubheit.

In die Öffentlichkeit trat Beethoven zuerst seit 1795 als Klavierspieler und als Komponist von Klavierwerken und Kammermusik mit und ohne Klavier (Trios Op. 1, Klaviersonaten Op. 2, 6 [4 hdg.], 7, 10 und 14, Streichtrios Op. 3, 8 und 9, Streichquintett Op. 4 [beide letzteren schon in Bonn geschrieben, das Quintett ursprünglich als Oktett für Blasinstrumente], Cellosonaten Op. 5, Violinsonaten Op. 12, Klarinettentrio Op. 11 und mehrere Hefte Variationen für Klavier); doch sind auch die *C*dur-Symphonie, die beiden ersten Klavierkonzerte (*C*dur und *B*dur) und die sechs ersten Quartette (Op. 18) noch vor 1800 geschrieben. Wahrscheinlich sind aber eine Anzahl der nach 1800 in Druck erschienenen Werke bereits in Bonn entstanden. Daß Beethoven zunächst mit der Publikation seiner Werke zurückhaltend war, beweist, wie bestimmt er selbst von seinem hohen Berufe, die Kunst Mozarts und Haydns weiter zu führen, überzeugt war. Die durch Johann Stamitz eröffnete Zeit des reflexionslosen naiven Aussprechens jeder Regung der künstlerischen Phantasie war vorüber; der neue Stil war bereits durch Mozart und Haydn vertieft worden und die schon sehr fortgeschrittene Kunst der thematischen Arbeit hatte offenbart, welche Zauberkräfte und Wundererwirkungen in den Keimen musikalischer Ideen schlummern; sie zum Leben zu erwecken, den ganzen Reichtum ihres Gehaltes zu erschließen durch immer erneute Versenkung in ihren Inhalt, das ist das Prinzip, welches Beethovens Schaffen von dem Mozarts und Haydns unterscheidet. Darum spielt bei Beethoven die Kunst der Variation eine so hervorragende Rolle, darum tritt bei ihm an die Stelle der jederzeit fertigen im Fluge aufs Papier geworfenen Komposition die immer und immer wieder umgewandelte Skizze, also scheinbar die schulmäßige Arbeit statt der freien Erfindung. Wie verkehrt aber der Gedanke wäre,

Erste Werke.

Vertiefung der Arbeit, Steigerung der Anforderungen an sich selbst.

Variationenkunst.

bei ihm eine geringere Erfindungskraft, eine vorwiegend verstandesmäßige Entwickelung der Ideen anzunehmen, beweist hinlänglich die Tatsache, daß gerade er wie kein Zeitgenosse in freier Phantasie durch die Unerschöpflichkeit und Neuheit seiner Gestaltungen allgemeine Bewunderung erregte. Vielmehr offenbart seine in ihrer Art vielleicht einzig dastehende Art zu produzieren das Walten einer die höchsten Anforderungen stellenden geläuterten ästhetischen Kritik, welcher seine Augenblickseingebungen niemals ohne weiteres genügten. Immer und immer wieder warf er seine Ideen zurück in die Retorte seiner Phantasie, bis sie endlich ihm selbst schlackenrein erschienen. Daß, was dabei schließlich herauskam, nicht immer der Allerweltsgewohnheit entsprach, ist freilich nicht verwunderlich, und es ist darum gewiß begreiflich, daß besonders seine Variationenwerke zunächst manches Kopfschütteln erregten; es bedurfte einiger Zeit, bis die Mitwelt in die Lage kam, die Fortschritte seiner Kunst zu begreifen und mitzumachen. Doch wurde das Außerordentliche seiner Erscheinung schnell genug offenkundig und wenn auch im Detail seiner Faktur noch lange vieles rätselhaft blieb, so machte sich doch die in ungewöhnlichen Formen sich aussprechende imponierende Macht einer großen Persönlichkeit mit unfehlbarer Gewalt geltend; wem er sich mit seinen schlichtesten und doch in jeder Note gewählten Melodien erst ins Herz gesungen, der stand doch auch vor den komplizierteren Schöpfungen seiner Phantasie wenigstens mit dem ehrerbietigen Ahnen einer sein Verständnis übersteigenden Größe.

Originalität. Unerschöpflichkeit seiner Phantasie.

Schwerverständlichkeit

Der Weg von Bach zu Beethoven führt von einem hohen Berggipfel durch ein tiefes Tal auf eine neue Höhe. Das komplizierte Leben der Stimmen in Beethovens Werken, besonders denen seiner letzten Periode, gleicht auf den ersten Blick dem in Bachs Werken sehr; aber bei näherer Betrachtung wird die Verschiedenheit immer größer und offenbart sich der Gegensatz der Empfindungsweise weit voneinander abliegender Jahrhunderte. Die Faktur der Werke Bachs beruht auf dem Begriff des **Themas** als eines in sich geschlossenen melodischen Gebildes, das wechselnd in den am Satze beteiligten Stimmen auftaucht und damit die Stimmen einzeln in den Vordergrund treten läßt. Wo diese wechselnde Bedenkung der Einzelstimmen fehlt, also in allen Stücken mit einer führenden Melodiestimme, sind die andern Stimmen bescheidene Diener, Begleiter der Hauptstimme. Der neue Stil hat die Fugenarbeit als

Annäherung des neuen Stils an die Polyphonie Bachs.

Das Thema im alten und im neuen Stil.

Prinzip aufgegeben und den alten Begriff des Themas durch einen neuen komplexiveren ersetzt, indem er an dem Thema von Anfang an eine größere Anzahl Stimmen konstitutiv beteiligt. Das neue Thema ist nicht mehr nur eine melodische einstimmige Bildung, sondern eine im Prinzip mehrstimmige mit durchaus zu seinem Wesen gehörigen harmonischen, rhythmischen und dynamischen Eigenschaften, daher in keiner Weise zu allen den Verwendungen geeignet, welche die Durchführung eines Themas im alten Stile ausmachen (Durchlaufen der Einzelstimmen, Transposition in andere Tonarten, Umkehrung, Verlängerung, Engführung usw.). Wo dergleichen in neueren Werken vorkommt, findet bereits ein Zurückgreifen auf die ältere Praxis statt, gewöhnlich in der Form, daß ein Element des Themas (im neuen Sinne) als Thema im alten Sinne behandelt wird, dann auch stets nur ein Bruchstück, etwa die ersten Takte der Oberstimme dessen, was im neuen Sinne Thema heißt. Das Thema im neuen Stile ist stets eine Bildung von beträchtlicher Länge, umfaßt eine achttaktige Periode oder gar deren mehrere, was für Fugenthemen eine Ausnahme ist und sein muß.

Thematische Arbeit.

Die *thematische Arbeit* des neuen Stils besteht daher vielmehr in einer Zerlegung des Themas oder vielmehr der Themen, da seit der Mannheimer Stilreform der *thematische Dualismus*, die Zweizahl der charakteristisch hervortretenden Themen eines Satzes Gemeingut geworden ist, in ihre Elemente, mit bewußter Vermeidung einer derjenigen der vollständigen Themen entsprechenden

Durchführung.

Aneinanderfügung, solange die sogenannte »Durchführung«, die »Verarbeitung« der Themen währt. Mit dem Wiederhervortreten der ganzen Themen in ihrer ersten Gestalt ist diese Arbeit an ihrem Ende angelangt. Daß bei der Wiederkehr der Themen nach der Durchführung das zweite Thema nicht wie zuerst in fremder kontrastierender Tonart, sondern entweder in der Tonart des ersten Themas oder doch in einer derselben nahe stehenden gebracht wird, ist ein Gebot der harmonischen Logik, welche für einen befriedigenden Abschluß die Alleinherrschaft der Haupttonart fordert.

Belebung der Nebenstimmen.

Die Annäherung des neuen Stils an den alten in Beethovens höchststehenden Werken besteht nun aber in der bewußten verfeinerten Durchbildung des Anteils einer Mehrheit von Stimmen an den Hauptfäden der thematischen Bildungen. Themen, deren Hauptmelodie fortgesetzt in einer Stimme (besonders der Oberstimme) offen zu Tage liegt, sind gar nichts Neues, sondern auch

schon in älteren Epochen etwas ganz Selbstverständliches, wo nicht Fugenarbeit herrscht (in allen Tanzstücken, Arien usw.). Es ist wohl zu beachten, daß nicht bei dem Begründer des neuen Stils Stamitz und seinen letzten Vorläufern (Gluck, Fasch), sondern bei den jüngeren Mannheimern diese simplere Form der Themenbildung herrscht, welche — in den Orchesterwerken am deutlichsten — einer höheren Melodiestimme die Begleitstimmen unterordnet; in der Regel hat die erste Violinstimme oder (oft in zweiten Themen) ein Blasinstrument diese Führerrolle. Natürlich bringt diese Art der Themenbildung empfindlich den Mangel an Bedeutsamkeit der andern Stimmen zum Bewußtsein, welchen das Aufgeben der Polyphonie der alten Art veranlaßt hat, am wenigsten noch in solchen Sätzen, wo die Begleitstimmen gegenüber den Hauptstimmen komplementäre Rhythmen bringen, also wenigstens rhythmisch auffälliger am Zustandekommen des Themas beteiligt sind. Der große Fortschritt, den die Wiener Klassiker über diese Faktur der jüngeren Mannheimer (Cannabich, Karl Stamitz usw.) und ihrer Genossen bringen, besteht aber nun vor allem in der Vermeidung dieser allzu offenkundigen Herrschaft einer Stimme, in der »durchbrochenen« Arbeit, in dem Überspringen der thematischen Hauptfäden von einem Instrument zum andern, in der gleichsam dialogisierenden Beteiligung mehrerer (ideell aller) Stimmen an der thematischen Hauptidee. Das ist es auch, was man meint, wenn man z. B. von der Individualisierung der Bläser bei Haydn spricht. Nicht lange Soli einzelner Instrumente, sondern das Mitreden möglichst vieler bilden das wesentlich Unterscheidende des neuen Stils. Es ist aber sehr wichtig, zu betonen, daß gleich bei Stamitz (und auch bei Gluck und Fasch, vielleicht darum, weil das neue Prinzip der Themenbildung noch im Werden ist) diese wesentliche Beteiligung mehrerer Stimmen am Thema oft auffällig hervortritt. Daß die bewußte Durchführung eines solchen Prinzips, die bei Beethoven außer Frage steht, die Faktur gelegentlich sehr stark komplizieren kann, ist aber klar. Die Entwickelung dieser neuen Art der Thematik ist besonders überzeugend an den Streichquartetten zu studieren, wo sie schon bei Mozart und Haydn früh deutlich heraustritt; den Höhepunkt ihrer Entwickelung aber findet sie bei Beethoven. Die in Beethovens Klaviermusik so oft bemerkbare Liebhaberei für das Umspringen der Melodie in andere Oktavlagen wurzelt natürlich ebenfalls in der Vorstellung verschiedener Instrumente. Daß sich

Homophone Thematik der Mannheimer Epigonen.

Durchbrochene Arbeit.

Periodenbau. Beethoven auch in der Häufung von Komplikationen des Periodenbaues (besonders Zusammenschiebungen von Anfang und Ende von Sätzen oder Halbsätzen) mit Bach berührt, hat einen ähnlichen Grund. Während bei Bach das Auftauchen des Themas in einer andern Stimme ohne weiteres den Sinn solcher Bildungen erklärt, beruhen dieselben in Beethovens Orchesterwerken in dem Eingreifen neuer Instrumente und in der Klaviermusik auf der Vorstellung solcher Instrumentierungswechsel.

Rhythmik. Überaus reich gestaltet ist die **Rhythmik** Beethovens, besonders durch Einführung die Auffassung der Motivbildung erschwerender Längen im Auftakt und durch Abkürzung der Endnoten durch verfrühtes Weitergehen und vollends durch seine raffinierte Ausnutzung der Wirkung von **Pausen in den Motiven**. Wenn auch für alles dies sich Beispiele aus der älteren Literatur beibringen lassen, so ist doch auch hier wieder besonders gegenüber seinen nächsten Vorgängern die Steigerung des Gebrauchs solcher die einfachsten Grundlagen verdeckenden emphatischen Mittel sehr auffällig; das erklärt hinlänglich, warum es Zeit bedurfte, um seine Schöpfungen zum Gemeingut zu machen. Die verwässerte Gemeinverständlichkeit der Massenproduktion der jüngeren Mannheimer und der Pleyel, Vanhall und Genossen hatte von solchen der Epoche Bachs allgeläufigen Dingen weit weggeführt.

Pausen.

Kammermusik. Die Kammermusikwerke Beethovens mit Klavier beseitigen den letzten Rest von Reminiscenzen an die ehemalige dienende Stellung des Klaviers im Ensemble, gehen aber ebenso der gegenteiligen Gefahr aus dem Wege, das Klavier zum Hauptinstrument zu machen und ein oder mehrere Streichinstrumente zu allenfalls entbehrlichen Zugaben zu degradieren. Das Ende des 18. Jahrhunderts hatte eine Menge Klaviermusik mit **akkompagnierender** Violine oder mit Akkompagnement von Violine und Violoncello gebracht; noch in Haydns Trios ist der Cellopart selten etwas andres als eine bloße Verdoppelung des Klavierbasses. Das Problem der Herausarbeitung der an einem Ensemble beteiligten Faktoren zu Rivalen oder doch gleichberechtigten Genossen ist durch Beethoven bereits mustergültig gelöst.

Gleichstellung aller Faktoren des Ensemble.

Phantasieleben durch die Taubheit gesteigert. Daß Beethovens Gehörleiden sein künstlerisches Schaffen nicht beeinträchtigte, ist an sich eine selbstverständliche Sache. Denn ein echter Musiker bedarf, wenn er nicht das Gehör verloren, ehe er sich in seine Kunst eingelebt, des wirklich klingenden Tons nicht

mehr. Seine Tonphantasie ist so lebendig, daß ihm die Aufführung eines Werkes nur bestätigt, was er vorgestellt hat. Man darf sogar weitergehen und behaupten, daß vielleicht die höchsten und packendsten neuen Wirkungen von Beethovens Kunst seiner Verweisung auf die Tonvorstellung statt physisch gehörter Musik ihre Entstehung verdanken.

Werke.

Der Gesamtbestand der Werke Beethovens ist, verglichen mit denen anderer Meister, nicht allzu groß, was gewiß seinen Hauptgrund in der Höhe der Anforderungen hat, welche er selbst an seinen Genius stellte. Die Zeiten, wo ein Komponist Hunderte von Symphonien oder für jedes Kirchenfest eine neue Kantate produzierte, sind definitiv vorüber; es dünkt uns heute doch gar nicht wenig, daß wir von Beethoven neun Symphonien haben, die beiden ersten (*C* dur und *D* dur) noch dem Geiste des ausgehenden 18. Jahrhunderts entstammend, die dritte (Eroica *Es* dur) bereits allen Schematismus verleugnend und in allen Sätzen neue Bahnen eröffnend, und die sechs folgenden jede ein anderes Weltbild gebend (IV. *B* dur, V. *C* moll, VI. *F* dur [pastorale], VII. *A* dur, VIII. *F* dur, IX. *D* moll mit der Riesenkantate über Schillers Ode »An die Freude« als Finale). Kaum minder bedeutende Orchesterdichtungen sind seine großen Ouvertüren (Coriolan, Egmont, die 3 »Leonoren«-Ouvertüren, Prometheus, Zur Weihe des Hauses usw.). Auch die Zahl seiner Konzerte ist nur klein (5 für Klavier, 1 für Violine, 1 Tripelkonzert für Klavier, Violine und Violoncello, dazu als eine Art Vorstudie für den Schlußsatz der Neunten Symphonie die Phantasie Op. 80 für Klavier, Chor und Orchester und eine Anzahl Konzertstücke mit Orchester (zwei Violinromanzen). An der Spitze der Vokalwerke steht eine einzige Oper »Fidelio« (zuerst als »Leonore« 1804), die auch in der Literatur der Zeit als ein Unikum erscheint und trotz gesprochener Szenen und der Mischung komischer und tiefernster Szenen der Zeit trotzt; ferner die gewaltige Missa solemnis (Op. 123), die einen Kulminationspunkt der Messenkomposition mit Orchester bedeutet; dazu kommen eine einfachere Messe in *C* dur, ein Oratorium »Christus am Ölberg«, ein paar Gelegenheitskantaten, einige wenige lyrische Chöre mit Orchester (Meeresstille und glückliche Fahrt, Elegischer Gesang), zwei Konzertszenen, 66 Lieder, von denen einige auch über Schubert hinausragen (der »Liederkreis an die entfernte Geliebte«). Den großen Hauptbestand seiner Schöpfungen bilden aber die Sonatenwerke für Klavier (38) und für Streich- oder Blasinstrumente mit und ohne

Klavier (10 Violinsonaten, 5 Cellosonaten, 9 Klaviertrios, 4 Klavierquartette, 1 Klavierquintett, 16 Streichquartette, 5 Streichtrios, 2 Streichquintette und einige andere Kombinationen [2 Oktette, 2 Sextette usf.]). Eine besondere Gruppe bilden seine Variationenwerke (allein 21 für Klavier solo). Schließlich seien auch die »Bagatellen« für Klavier nicht vergessen (Op. 33, 119, 126), welche eine Fülle exquisiter Miniaturen enthalten; kleine Meisterwerke sind auch die 1819 geschriebenen Tänze für Streich- und Blasinstrumente (Walzer, Menuette, Ländler).

§ 66. **Schubert.** Als vierter der großen Wiener Meister muß Schubert angesehen werden, der Großmeister des Liedes (vgl. § 60), der aber zugleich als einer der bedeutendsten Vertreter der Orchester- und Kammermusik, der Klaviermusik und der Chorkomposition dasteht. Franz Schubert ist am 31. Jan. 1797 in Wien geboren und schon am 19. Nov. 1828 daselbst gestorben. Sein Vater war ein armer kinderreicher Vorstadt-Schullehrer, und der Sohn gab schon mit 16 Jahren die ihm als Singknabe der Hofkapelle gewährte Möglichkeit einer höheren Bildung auf und wurde Gehilfe seines Vaters. Ein Freund, Franz von Schober, ermöglichte ihm durch Aufnahme in seine Wohnung, 1817 das Joch der Schule abzuschütteln, und im anregenden Verkehre mit einer Reihe weiterer kunstsinnigen Freunde (Joseph von Spaun, den Dichtern Grillparzer, Mayrhofer und Bauernfeld, den Malern Moritz Kupelwieser und Moritz von Schwind, den Musikern Franz Lachner, Anselm Hüttenbrenner, B. Randhartinger) schuf Schubert in der Stille in bescheidensten Verhältnissen seine unsterblichen Werke. Obgleich er zweimal (1818 und 1824) als Hausmusiklehrer des Grafen Esterhazy in Zelesz ein Sommerengagement hatte, gelang es ihm doch nicht, wie Beethoven in den Kreisen der höheren Aristokratie Zugang zu finden. Mehrere Bewerbungen um bessere Stellungen schlugen fehl, den Posten des Organisten der Hofkapelle schlug er aus. So blieb er angewiesen auf die bescheidenen Honorare seiner Kompositionen, von denen zuerst 1821 der »Erlkönig« von Jos. von Sonnleithner auf eigene Kosten veröffentlicht wurde. Der Opernsänger Joh. Mich. Vogl trug diese Ballade im Aschermittwochskonzert mit großem Erfolg vor und lenkte damit erstmalig die Aufmerksamkeit der Verleger auf Schubert. Außer Vogl nahm sich auch der als Sänger angesehene Musikfreund Karl von Schönstein zuerst der Lieder Schuberts an, und beide Sänger gewannen auch

Leben.

Freundeskreis.

Bescheidene Existenz

persönlichen Einfluß auf Schuberts Kompositionstätigkeit. Nur ein einziges öffentliches Konzert mit eigenen Kompositionen hat Schubert (26. März 1828) veranstaltet, in welchem u. a. außer Liedern sein *Es*dur-Trio und ein Satz seines *D*moll-Quartetts zum Vortrag kamen. Nur ein kleiner Teil seiner in Menge angehäuften Kompositionen wurde bei seinen Lebzeiten veröffentlicht; die *C*dur-Symphonie wurde 1838 erstmalig von Robert Schumann im Besitze von Schuberts Bruder Ferdinand entdeckt (1840 gedruckt), die unvollendete *H*moll-Symphonie kam erst 1867 zum Druck. Trotz seiner unbegrenzten Verehrung Beethovens ist Schubert doch mit demselben nicht persönlich bekannt geworden. Noch viel unscheinbarer als das Mozarts, im engsten allerbescheidensten Rahmen kleinlicher Verhältnisse, nur erhellt durch das warme Interesse des Kreises seiner Freunde, spielte sich das Leben des Mannes ab, den die Nachwelt als den Schöpfer des deutschen Liedes feiert.

Schubert ist eine der ursprünglichsten Musikernaturen, welche die Musikgeschichte kennt. Als 1811 Salieri ein Lied des Knaben in die Hände fiel (»Hagars Klage«), das ihn veranlaßte, ihm Ruczicka als Lehrer im Tonsatz zu bestellen, erwies sich der Knabe bereits so fortgeschritten, daß ihn Salieri persönlich bis 1817 unterrichtete. Salieri wollte wohl einen Opernkomponisten aus ihm machen, und in der Tat hat Schubert eine ganze Reihe Bühnenwerke geschrieben, von denen aber nur eine Gesangsposse »Die Zwillingsbrüder« 1820, ein Melodram »Die Zauberharfe« 1820 und die Musik zu Helmina von Chézy's »Rosamunde« 1823 in Wien aufgeführt wurden (die Ouvertüre der »Zauberharfe« entnommen); die bedeutendsten wurden erst lange nach seinem Tode hervorgesucht (»Alfonso und Estrella« 1854 durch Liszt in Weimar, in neuer Bearbeitung durch J. R. Fuchs 1880 in Wien, »Fierabras« und »Der häusliche Krieg« 1861 in Wien, »Der vierjährige Posten« 1897 in Bearbeitung durch Rob. Hirschfeld in Wien). Eine Reihe anderer Bühnenstücke sind verloren. Eine spezielle Begabung für die Bühne besaß aber Schubert nicht; seine durchaus lyrische Natur vermochte sich zwar zu starkem dramatischen Pathos zu steigern wie einzelne seiner Lieder beweisen (An Schwager Kronos, Gruppe aus dem Tartarus, Der Atlas, Der Wanderer), doch ist sein eigentliches Element die reine Lyrik, was sich auch in seinen Instrumentalwerken unzweideutig dokumentiert, da auch deren Schwerpunkt im Elegischen und nicht in imposanter Größe liegt. Doch

Bühnenwerke.

Durchaus lyrische Natur.

Reichtum der Harmonik.

ist die Harmonik Schuberts reich an Kühnheiten und Ausnahmswirkungen frappantester Art; Schumann und Liszt knüpfen hierin direkt an ihn an. Ganz erstaunlich ist die Leichtigkeit, mit der Schubert die schwierigsten Probleme löst, welche die formale Struktur der Texte für die musikalische Umgießung stellt. Er vermochte es, dabei ohne jede verstandesmäßige Reflexion den höchsten ästhetischen Forderungen gerecht zu werden, wenn die Dichtung von wirklicher Größe getragen war; schlechten Texten gegenüber versagte auch sein Genie. Für eine große Zahl der schönsten lyrischen Gedichte ist seine Komposition derart musikalische Neuschöpfung, daß kein späterer Liederkomponist vermocht hat, es ihm gleich zu tun, geschweige ihn zu übertreffen. Aus der Zahl seiner mehrstimmigen Gesangswerke ragen hervor: Mirjams »Siegesgesang« (Sopran, Chor und Klavier), Ständchen (4 st. Frauenchor und Solo), und mehrere Männerchöre mit Instrumenten. Für die Kirche hat er 6 Messen, 2 Stabat mater und einen Psalm für Bariton mit Chor geschrieben. Die bedeutendsten Kammermusikwerke Schuberts sind das Klavierquintett Op. 114 (Forellenquintett), das Streichquintett *C*dur Op. 163, die Trios in *B*dur Op. 99 und *Es*dur Op. 100, das Oktett für Streich- und Blasinstrumente Op. 166, das große Duo und das *H*moll-Rondo für Klavier und Violine und die fünf letzten Streichquartette. Von den Symphonien ist außer denen in *C*dur und *H*moll noch die »tragische« in *C*moll bemerkenswert. Am bekanntesten waren lange Schuberts Klavierkompositionen besonders die vierhändigen (Märsche, Variationen, Divertissement à l'Hongroise, *F*moll-Phantasie, Allegro »Lebensstürme« usw.), von den zweihändigen die Impromptus und Moments musicaux und einige der 15 Sonaten (die beiden *A*moll und die *B*dur).

Reflexionsloses Schaffen. — Abhängigkeit von der Qualität der Dichtungen. — Chorwerke. — Kammermusik.

XII. Kapitel.

Konzertwesen und Virtuosentum.

Musikpflege früherer Zeiten.

§ 67. **Konzertinstitute.** Das Mittelalter kannte eine öffentliche Musikpflege außerhalb der Kirche überhaupt nicht. Festliche Gelegenheiten aller Art wie Thronbesteigungen, fürstliche Vermählungen, Installationen von kirchlichen Würdenträgern zogen

natürlich auch Musik im großen Maßstabe zur Mitwirkung heran, im übrigen war aber die Musikpflege Privatsache. Im 16. Jahrhundert wurden die italienischen Akademien (deren erste, die von Lorenzo de' Medici 1470 in Florenz begründete »Platonische Akademie« das Vorbild aller späteren wurde) zum Zentralpunkte für künstlerische Bestrebungen und Veranstaltungen aller Art, auch musikalische Aufführungen, die aber nur für Mitglieder bestimmt waren. Die Bezeichung Accademia ging aber später auch speziell auf Vereinigungen zu gemeinsamem Musizieren über, und der Name Académie da musique für die Pariser Große Oper seit Lully, desgleichen der englische Academy für Händels Opernunternehmen wie auch für die Vereine zur Pflege alter Musik (Academy of ancient music, 1710 von Pepusch begründet) und ebenso der deutsche ‚Singakademie' geht durchaus auf diese Wurzel zurück. Auch der deutsche Pegnitzorden (1644 von Ph. Harsdörffer in Nürnberg begründet) ist eine direkte Nachahmung der italienischen Akademien. Noch mehr privater Natur sind anfänglich die englischen Consorts und die deutschen »musikalischen Kränzchen« oder Collegia musica, die aber vielfach sich im 18. Jahrhundert zu wirklichen Konzertgesellschaften auswuchsen, zu denen Nichtmitglieder gegen Eintrittsgeld als Publikum zugelassen wurden. Inzwischen war aber mit den öffentlichen Opernunternehmungen ein neuer Faktor in das Musikleben eingetreten, dessen Bedeutung schnell eine außerordentlich große wurde. Ständige Konzertunternehmungen tauchen zuerst in London auf, nämlich die John Banisters mit dem Kgl. Orchester 1672—1678 und John Brittons Privatkonzerte (1678—1714); mehr privater Natur waren die Veranstaltungen der Academy of ancient music (1710—1790), der Madrigal-Society (seit 1741) und des Noblemen and Gentlemen's Catch Club (seit 1761). Dagegen waren Geminianis Spiritual-Konzerte (um 1750) öffentlich, ebenso Händels Oratorienaufführungen seit 1741. Ein ständiges Konzertunternehmen waren die Subskriptionskonzerte der Mrs. Cornelys mit Giov. Cocchi als Dirigenten (1762), aus denen 1764 die Bach-Abel-Konzerte hervorgingen (mit J. Christian Bach als Dirigenten und K. Fr. Abel (Seb. Bachs Schüler) als Konzertmeister; an ihre Stelle traten nach J. Chr. Bachs Tode 1783—93 die Professional Concerts (Konzerte der Berufsmusiker, d. h. ohne Dilettanten im Orchester) unter Wilhelm Cramer und die Konzerte J. P. Salomons seit 1791 (für welche Haydn seine Londoner Symphonien schrieb), die endlich 1815 in der

Akademien.

Englische Consorts. Collegia musica.

Öffentliche Operntheater.

Ständige Konzerte in London.

noch heute bestehenden Philharmonic Society (begründet 1813) aufgingen.

Paris. In Paris hatte 1725 Anne Danican Philidor, der Bruder des berühmten Komponisten, die Concerts spirituels in Leben gerufen, welche bis zur Revolution bestanden. Neben diese traten 1770 die Concerts des amateurs unter Fr. J. Gossec als Dirigenten, seit 1780 Concerts de la Loge Olympique genannt. Auch die 1751—1762 von Gossec geleiteten Konzerte der Privatkapelle des Generalpachters La Pouplinière sind von historischer Bedeutung. Gegen Ende des Jahrhunderts entstehen weitere Konzertunternehmen, 1806 auch die berühmten Concerts du Conservatoire unter Habeneck.

Leipzig. In Deutschland entwickelte sich das erste eigentliche Konzertinstitut in Leipzig aus dem bis dahin allein bestehenden Collegium musicum (mit Studenten- und Dilettanten-Orchester) in den Abonnementskonzerten unter J. Fr. Doles 1743—1763 in den »Drei Schwanen« und dem »Liebhaberkonzert« 1763—1778 unter J. Ad. Hiller im Königshaus. 1781 nahm das »Große Konzert« im ehemaligen »Gewandhause« (Gewandhauskonzert, 24 Abonnementskonzerte) ebenfalls unter Hiller seinen Anfang, welches nun ohne Unterbrechung fortbestand und besonders seit Mendelssohn (1835) Weltruf erlangte.

Berlin. In Berlin machte Reichardt 1783 einen nur eine Saison währenden Versuch, Spirituelkonzerte nach Pariser Muster einzurichten; dagegen reüssierte Karl Fasch (1736—1800), der Sohn von Joh.

Singakademie. Friedr. Fasch, mit der Begründung der ersten Singakademie (1792), d. h. eines Vereins zur Veranstaltung von Chorkonzerten mit Orchester, welche in der Folge einen hochbedeutsamen Faktor des deutschen Konzertlebens bilden; es folgten die Singakademien zu Leipzig 1800, Stettin 1800 (Gesangverein), Münster 1804 (Musikverein), Dresden 1807, Wien 1814 (Gesellschaft der Musikfreunde), Zürich 1808 (Schweizerische Musikgesellschaft), Bremen 1815, Barmen 1817, Hamburg 1819 usw. usw. Inzwischen hatte 1809 K.

Liedertafeln. Fr. Zelter die erste Liedertafel begründet, welcher schnell andere folgten (Leipzig 1815 [Fr. Schneider], die ‚jüngere' Berliner Liedertafel 1819 [Ludwig Berger], Magdeburg 1818 [Mühling] usf.). Durch Zusammenschließung einer großen Anzahl von Vereinen ent-

Musikfeste. stehen nun die großen »Musikfeste« zur Aufführung der gewaltigen Chorwerke Händels, Haydns, Beethovens usw., und es beginnt eine starke Konkurrenz in der Komposition neuer Chorwerke für solche Feste (Friedrich Schneider, Spohr, Fr. Lachner, S. Neukomm usw.).

In Wien waren das erste ständige Konzertunternehmen die Augartenkonzerte, seit 1782 mit Dilettanten im Orchester, um 1800 unter Leitung von Ignaz Schuppanzigh; die »Gesellschaftskonzerte« der Gesellschaft der Musikfreunde entstanden erst nach 1820. Ein eigentliches Konzertleben im heutigen Stile entwickelte sich nur ganz langsam in Deutschland, zunächst als gelegentliche Veranstaltungen des Personals der ständigen Theater, weiterhin aber im Rahmen der Aufführungen der Singakademien (Musikvereine).

Wien.

§ 68. Virtuosen. Trotz dieses Mangels an Konzertinstituten war aber kein Mangel an Konzerten einzelner reisenden Virtuosen, welche etwa seit 1760 in großer Zahl auftauchten. Wie bereits seit dem 16. Jahrhundert die Virtuosität im Orgelspiel anfängt sich zu entwickeln als natürliche Folge der Ausbildung der Orgel zu dem vielseitigen Rieseninstrument, als welches wir sie kennen, und wie seit der Feststellung der seither mustergültigen Formen der Streichinstrumente durch die Cremoneser Geigenmacher des 17. Jahrhunderts die Violinvirtuosität aufblüht, so führt im 18. Jahrhundert die Vervollkommnung des Baues der Blasinstrumente zunächst zur Veränderung von deren Rolle im Orchester und weiter ebenfalls zum Aufkommen von Horn-, Oboen- und Klarinettenvirtuosen, und die Lösung des Problems der Pianofortemechanik durch Bartolomeo Christofori in Florenz (1710), Gottfried Silbermann in Freiberg (1683—1753), John Broadwood in London (ca. 1770), Andreas Stein in Augsburg (1728—1792) und Sebastien Erard in Paris (1823) zur Klaviervirtuosität, Jean Louis Duport's (1719—1819) Erfindung des Daumeneinsatzes zur Virtuosität des Violoncells und Kontrabasses. Konzerttouren heutiger Art kennt natürlich die ältere Zeit nicht. Wenn trotzdem schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts berühmte italienische Violinvirtuosen fern ihrer Heimat in Stellungen sich befinden, so ist entweder anzunehmen, daß kunstsinnige Fürsten sie in Italien kennen gelernt oder doch sie ihres Ruhmes wegen engagiert haben; so finden wir 1624—1641 Biagio Marini am Neuburger Hofe, 1625 Carlo Farina in Dresden, um 1680 Corelli in München, Heidelberg und Hannover; Francesco Maria Veracini scheint schon eine Art Reiseleben geführt zu haben, da er nacheinander in London, Dresden, Prag und wieder in London erscheint, wenn auch immer zu mehrjährigem Aufenthalt. Mit dem Aufkommeu förmlicher Violinistenschulen wurde es freilich unerläßlich, daß die zahlreichen Schüler eines Meisters auszogen,

Vervollkommnung der Instrumente.

Violinisten.

sich Stellungen zu suchen, so z. B. die Schüler Corellis: Francesco Geminiani (1680—1762 in Paris und London), Baptiste Anet in Luneville, Giov. Batt. Somis (1676—1763 in Turin), Pietro Locatelli (1693—1764) in Amsterdam, Prospero Castrucci in London; die Schüler von Somis: Felice de' Giardini (1716—1796) in London, Gaet. Pugnani in London und Turin, J. Bapt. Leclair in Paris (1697—1764 und Gaspard Fritz (1716—82) in Genf. Im letzten Drittel des

Reisevirtuosen.

18. Jahrhunderts werden aber wirkliche ausgedehnte Kunstreisen der Virtuosen etwas Gewöhnliches, z. B. die Pugnanis mit seinem Schüler Giov. Batt. Viotti (1753—1824) nach Deutschland, Petersburg, London und Paris, wo er bis zur Revolution blieb, dann in London. Der große Giuseppe Tartini (1692—1770) scheint eigentliche Konzertreisen nicht gemacht zu haben, auch nicht sein Schüler Pietro Nardini (1722—1793, in Stuttgart und Florenz); dagegen sind richtige wandernde Virtuosen gewesen Antonio Lolli (1730—1802, in Stuttgart und Petersburg), Niccolo Mestrino (1748—1790, in Paris), Lollis Schüler Giov. Mane Jarnowic (Giornovichi, 1745—1804, gest. in Petersburg), der Mulatte de Saint-Georges (1745—1799), Viottis Schüler Pierre Rode (1774—1830, in Paris), Rodolphe Kreutzer in Paris (1766—1831, Schüler von Anton Stamitz) und endlich der große Komet Nicolo

Virtuosen als Interpreten.

Paganini in Genua (1782—1840). Ludwig Spohr (1784—1859), Schüler Franz Ecks, nach unruhigem Wanderleben 1822 Hofkapellmeister in Kassel, bildet, obgleich er bedeutende Werke für Violine geschrieben, doch den Markstein der Umkehr der Virtuosen zur Interpretation der klassischen Meisterwerke; sein Schüler Ferdinand

Studium alter Meister.

David in Leipzig (1810—1873) lenkt ungefähr gleichzeitig mit Delphin Alard in Paris (1815—1888) das Interesse der Virtuosen auf die hochbedeutende Violinliteratur des 17.—18. Jahrhunderts, die damit nicht nur als Übungsmaterial, sondern auch für Konzertzwecke zu Ehren kommt. Besonders tritt neben dem Solospiel

Quartettspiel.

der Geiger das Quartettspiel als Prüfstein ernster Künstlerschaft immer mehr in den Vordergrund; hervorragende Namen sind noch L. Wilh. Maurer in Petersburg (1789—1878), die Wiener Jos. Mayseder (1789—1863), Miska Hauser (1822—1887), Joseph Böhm (1795—1876), Georg Hellmesberger (1800—1873) und Jakob Dont (1815—1888), Donts Schüler Leopold Auer in Petersburg, Böhms Schüler Joseph Joachim (1831—1907) in Berlin; die Prager Fr. Wilhelm Pixis (1786—1842, ein Ausläufer der

Mannheimer Schule), Moritz Mildner (1832—1875) und Ferd. Laub (1832—1875), der Pole Joseph Lipinski (1790—1861), der Norweger Ole Bull (1810—1880).

J. L. Duport.

Vor J. L. Duports (1748—1819) Reform der Celloapplikatur (um 1770) ist zwar das Violoncell allgemeines Baßinstrument in der Verbindung mit Violinen, kann aber als Soloinstrument noch nicht gegen die Gambe (Viola da gamba) aufkommen. Berühmte Gambenvirtuosen sind Marin Marais in Paris (1656—1728), sein Schüler Christian Hesse in Darmstadt (1678—1782), Seb. Bachs Schüler Karl Friedrich Abel (1725—1787, in London); namhafte Cellisten vor Duport sind Salvatore Lanzetti in Turin, Berteaud in Paris, dessen Schüler J. Bapt. Cupis, die Brüder Janson in Paris, Anton Filtz in Mannheim, Anton Kraft und Nikolaus Kraft in Wien, Christoph Schetky in London. Dagegen stehen auf dem Boden von Duports Reform die Brüder Bernhard Stiastny in Prag und Franz Joh. Stiastny in Mannheim, Bernhard Romberg in Wien und Hamburg, die Brüder Levasseur, Hurel de Lamare, L. P. M. Norblin und Ch. N. Baudiot in Paris, der Begründer der Brüsseler Violoncellistenschule Nic. Ch. Platel (1777—1835) und seine Schüler Al. Batta (1816—1902), die beiden Demunck (Vater und Sohn) und der Paganini des Violoncells Francois Servais in Brüssel (1807—1866); Norblins Schüler Felix Battanchon (1814—1893), H. Pr. Seligmann und August Franchomme (1808—1884); in Deutschland noch Max Bohrer in Stuttgart (1785—1852), in Dresden: Friedr. Dotzauer (1783—1860) und seine Schüler Fr. Aug. Kummer (1797—1879), Karl Drechsler (1800—1873) und Friedr. Grützmacher (1832—1903); in Wien: Joseph Merk (1795—1850), in Petersburg der von Dotzauer gebildete Karl Schuberth und dessen Schüler Karl Davidoff, in München Merks Schüler Joseph Menter, von Drechslers Schülern noch Georg Goltermann in Frankfurt a. M., Julius Goltermann in Stuttgart, August Lindner in Hannover, Bernh. Cossmann in Frankfurt a. M. usw. bis zu Alfred Piatti (1822—1901) in London, Julius Klengel in Leipzig, Rob. Hausmann in Berlin und Hugo Becker in Frankfurt a. M., London und Berlin. Auch der gewaltige Kontrabaß hat einige Namen berühmt gemacht: K. G. W. Wach in Leipzig (1755—1833), Gius. Andreoli in Mailand, den hochgefeierten Domenico Dragonetti in London (1763—1846), Giov. Bottesini in Parma (1823—1889), Jos. Abert in Stuttgart und Gustav Láska in Schwerin.

Gambisten. Cellisten. Kontrabassisten.

Die Träger dieser glänzenden Namen wirkten nicht zum kleinsten Teile als Lehrer an den nach dem Vorgange des 1795 begründeten Pariser Konservatoriums entstandenen Musikschulen großen Stils (Prag 1811, Wien 1817, Brüssel 1830, Leipzig 1843, Berlin 1822 bzw. 1850, Köln 1850, Dresden 1856, Stuttgart 1856, München 1867 usw.), welche der Abhängigkeit der Musikpflege vom Import italienischer oder in Italien geschulter Musiker definitiv ein Ende machten. Die Förderung der Technik der Streichinstrumente kam aber auch der Komposition zugute, welche ihre Anforderungen an das Können der Orchestermusiker nun sehr schnell steigerte, zumal auch reisende Virtuosen auf Blasinstrumenten den Beweis erbrachten, daß diesen Wirkungen möglich seien, von denen die Komponisten noch keine Notiz genommen hatten. Das auffallend um die Mitte des 18. Jahrhunderts aus seiner Rolle ‚di rinforza' heraustretende Waldhorn hatte namhafte Vertreter gefunden in Anton Jos. Hampel in Dresden, der 1703 die Stopftöne einführte, Wenzel Stich in Prag (Punto, 1748—1803), J. J. Rodolphe in Paris (1730—1813), J. Lebrun, den Brüdern Domnich, Fr. Duvernoy und Jos. Kenn, L. Fr. Dauprat u. a., und die Erfindung der Ventile durch Blühmel und Stölzl (1815) brachte auch für Horn, Trompete und alle anderen Blechinstrumente eine gänzliche Umwandlung der Technik. Desgleichen wurden die Holzblasinstrumente durch Vermehrung der Tonlöcher und Klappen vervollkommt, natürlich mit erheblicher Erschwerung ihrer Technik, so daß nun auch ihr Spiel Gegenstand rivalisierender Virtuosität wurde. Zuerst macht sich das Virtuosentum der Flöte bemerklich mit J. J. Quantz in Berlin (1697—1773), den Parisern J. Ch. Wunderlich (1755—1819), A. Hugot (1761—1803) und J. L. Tulou (1786—1838), den drei Generationen Fürstenau in Oldenburg und Dresden usw. Theobald Böhm in München (1794—1881) gab die historisch gewordene Flöte gänzlich auf und stellte ihren Bau und ihre Technik auf neue Grundlagen, die auch auf andere Instrumente übertragen wurden. Von den reisenden Oboe-Virtuosen seien nur Ludwig Aug. Lebrun in Berlin (1746—1790), Ant. Sallantin und Fr. J. Garnier in Paris, und Jos. Sellner in Wien genannt, von den Fagottisten der Mannheimer Symphoniker Ernst Eichner. Besonderes Aufsehen erregten auch die Klarinettenvirtuosen, deren Leistungen natürlich sehr wichtig wurden für die allgemeine Einbürgerung des 1700 durch Chr. Denner in Nürnberg aus einer französischen Schal-

Konservatorien. Hornisten. Flötisten. Oboisten. Fagott. Klarinettisten.

meienart entwickelten neuen Instruments, das zuerst nur vier Klappen hatte und durch den ersten reisenden Virtuosen Joseph Beer in Potsdam (1744—1811) die fünfte, allmählich aber bis zu 15, ja 20 erhielt. Die berühmtesten Vertreter der Klarinettenvirtuosität sind Michel Jost (1754—1786), Fr. Blasius (1758—1829), J. X. Lefèvre (1758—1829), Fr. Berr (1794—1838) und H. E. Klosé (1808—1880) in Paris, Franz Tausch (1762—1817) in München und Berlin, Jwan Müller (1880—1854) in Bückeburg, Thaddäus Blatt in Wien, Heinrich Jos. Bärmann (1784—1817) und Karl Bärmann (1820—1885) in München, Valentin Bender (1801—1873), G. Chr. Bachmann und A. J. Blaes in Brüssel. Auch sei noch Richard Mühlfelds in Meiningen (1856—1907) gedacht.

Harfenisten.

Eine vorübergehende Rolle spielt die Harfenvirtuosität (J. B. Krumpholtz 1715—1790, M. P. Dalvimare 1770—1840, Fr. J. Nadermann 1773—1835, Francois Dizi 1780—1840, N. Ch. Bochsa 1789—1856, Ant. Prumier 1794—1868 und sein Sohn Ange C. Prumier, Th. Labarre 1805—1870 und El. Parish-Alvars in Wien 1808—1849), die natürlich im engen Zusammenhange mit Seb. Erards Konstruktion der Doppelpedalharfe stand (1811), welche Krumpholtz angeregt haben soll.

Geschmacksgefährliches Virtuosentum.

Das Virtuosentum der Blasinstrumente brachte durchaus nur Gewinn für die fernere Entwickelung der Kunst und dasjenige der Streichinstrumente nahm nur in einigen Ausläufern der Pariser Schule, nämlich Ch. Ph. Lafont und der mit Ch. Aug. de Bériot (1802—1870) abgezweigten belgischen Schule in Henri Vieuxtemps (1820—1881), Fr. Hub. Prume (1816—1849) und Hub. Léonard (1819—1890) eine geschmacksgefährliche Richtung an; bei weiten die Mehrzahl der großen Geiger suchten ihren Schwerpunkt nicht in eigenen Kompositionen, sondern vielmehr in stilgerechter Interpretation der Meisterwerke. Dagegen brachte die Klaviervirtuosität ernstliche Gefahren für die Kunst, da in ihr sich sehr bald das im tadelnden Sinne Virtuose, das über einen wertlosen Kern durch blendendes Beiwerk hinwegtäuschende hohle Phrasenwesen breit machte.

Klaviervirtuosen.

Die Zahl der Klaviervirtuosen, welche durch eigene Kompositionen solcher Minderwertigkeit Schaden angerichtet haben, ist eine überaus große gegenüber derjenigen, welche durch die Erschließung der Mittel des Instruments die Kunst vorwärts gebracht haben. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts existiert ein eigentlicher

Klavierstil. J. S. Bach. Dom. Scarlatti. Händel. Ph. Em. Bach. Christian Bach. Mozart. J. W. Häßler. Friedem. Bach. J. G. Müthel. Fr. W. Rust. N.J. Hüllmandel. J. A. P. Schulz.

Klavierstil noch nicht, sondern auf der einen Seite noch der mit der Orgel verwachsene dickblütige gesättigte Stil der deutschen Orgelmusik, auf der andern der der Laute nahestehende verschnörkelte und verzärtelte Rokokostil der französischen Clavecinisten, welche beide in Johann Sebast. Bachs Suiten in buntem Wechsel erscheinen, doch schon stark vermischt mit kräftigen Elementen aus der italienischen Violinmusik, welche Bach gründlich studiert hatte, wie seine Benutzung von Themen Legrenzis und Albinonis und seine Bearbeitungen Vivaldischer Konzerte beweisen; derselbe Einfluß ist in der Klaviermusik Domenico Scarlattis und Händels zu spüren. Dagegen hält sich Philipp Émanuel Bachs Klaviermusik wie die Telemanns und Matthesons mehr an den französischen Stil, ist aber verdienstlich durch die Förderung der Sonatenform, die jedoch bei ihm noch nicht zur bestimmten Herausbildung zweiter Themen gelangt und auch noch keine Durchführung kennt. Günstige Wirkungen der Mannheimer Orchestermusik in der Richtung der Verflüssigung des Klavierstils zeigen die Klavierkompositionen Johann Christian Bachs, Mozarts und Johann Wilhelm Häßlers (1747—1822), der beiläufig einer der ersten reisenden Klaviervirtuosen war (besonders reiste er oft in Rußland, bis er schließlich sich ganz in Moskau festsetzte). Doch rechnet Häßler noch teilweise mit dem Klavichord, wenigstens in seinen ersten Werken. Als überführend von der älteren Manier zu der neuen sind noch anzuführen Wilh. Friedemann Bach, Seb. Bachs ältester Sohn (1710—1781, in Berlin), Joh. Gottfr. Müthel in Schwerin und Riga, Schüler Seb. Bachs (1720—1790), Fr. Wilh. Rust in Dessau (1709—1796), Nik. Jos. Hüllmandel in London (1751—1823), Johann Schobert in Paris (ca. 1730—67), von dem Mozart stark beeinflußt ist, und Joh. Abr. Peter Schulz (1747—1800).

Clementi.

Ein bedeutender Förderer der Klaviermusik ist Muzio Clementi (geb. 1752 zu Rom, gest. 10. März 1832 zu Evesham in England), dessen erste Sonaten Bearbeitungen Dom. Scarlattischer sind, der aber die Technik des Klavierspiels ganz außerordentlich steigerte, so daß sowohl Haydns spätere Klavierwerke als diejenigen Beethovens Clementi als Zwischenglied voraussetzen. Außer 66 Klaviersonaten und 46 weiteren mit Violine und Violoncell, sowie vielen anderen Klaviersachen, unter denen sein großes Schulwerk Gradus ad Parnassum hervorragt, schrieb Clementi auch Orchesterwerke usw., deren Wert aber geringer ist. Mit Clementi beginnt erst so recht eigentlich die spezifische Klavierliteratur, welche nicht auf allge-

meiner musikalischen Konzeption beruht, sondern direkt aus der Natur des Pianoforte herauswächst. Clementis Schüler sind: Jean Baptiste Cramer in London (1771—1858), dessen Etüden einen Schatz fein empfundener Musik bergen, welchen Beethoven sehr hoch hielt, Joh. Field in Petersburg und Dresden (1782—1832), der Schöpfer der Klavier-Nokturne und als solcher Vorläufer Chopins, Ludwig Berger in Berlin (1777—1839, der Lehrer von Mendelssohn und Henselt), Ignaz Moscheles in London und Leipzig (1794—1870), und Aug. Alex. Klengel in Dresden (1783—1852, bekannt durch seine Kanons und Fugen). Auch Joh. Ladislaus Dussek (1761—1802), zugleich ein gefeierter Virtuose auf der Glasharmonika, ist mit Achtung zu nennen, da er sein Hauptaugenmerk auf gesangvolles Spiel richtete und dem entsprechend bezeichnete. Wichtig als Übergangsglied zu der großzügigen Schreibweise Beethovens ist Emanuel Aloys Förster in Wien (1748—1823). Einen gesunden Fonds hat auch noch die Musik Joh. Nepomuk Hummel's (in Wien und Weimar, 1778—1837, Schüler Mozarts), obgleich derselbe bereits durch Überhandnehmen des Figurativen stark an das Virtuose im tadelnden Sinne streift. In erhöhtem Maße ist das der Fall mit der Musik Friedrich Kalkbrenner's in Paris (1788—1819, Schüler Hüllmandels) und Karl Czerny's in Wien (1791—1851), der zwar Schüler Beethovens und Lehrer von Franz Liszt, Th. Döhler und Th. Kullak war, aber als Komponist sich ganz und gar in das rein Virtuose und Phrasenhafte verliert, sodaß er als einer der Väter der sogenannten »Salonmusik« gilt, die ungefähr den Antipoden der guten alten Hausmusik vorstellt. Fabrikanten seichter Modeware, die sich den geringen Bedürfnissen der großen Menge akkomodierend den Geschmack gründlich herunter brachten, sind schon Franz Sterkel in Mainz (1750—1817), Daniel Steibelt in Paris und Petersburg (1765—1823, Schüler Kirnbergers), Ignaz Pleyel in Paris (1757—1831, Schüler Haydns), Jos. Gelinek in Wien (1758—1825), Joseph Wölfl (1772—1812, Schüler Leop. Mozarts und Michael Haydns). In ihre Fußstapfen treten die Lehrer am Pariser Konservatorium Hyazinthe Jadin und sein Bruder L. Em. Jadin und Louis Pradher (1781—1813), die Väter der Opernpotpourris, und deren Schüler Henry Herz in Paris (1803—1888), Franz Hünten (1793—1878), Henry Rosellen (1811—1876) usw.

J. B. Cramer.
John Field.
Ludwig Berger.
Ign. Moscheles.
J. A. Klengel.
J. L. Dussek.
E. A. Förster.
J. N. Hummel.
Fr. Kalkbrenner.
Karl Czerny.
Fr. Sterkel.
Daniel Steibelt.
Ignaz Pleyel.
Jos. Gelinek.
Joseph Wölfl.
H. u. L. E. Jadin.
L. Pradher.
Henry Herz.
Franz Hünten.
H. Rosellen.

Die Ära der Triumphe selbst komponierender Klaviervirtuosen reicht etwa bis in die Zeit, wo Schumann mit seiner Neuen Zeitschrift für Musik dem hohlen Phrasenwesen den Krieg erklärte

Ch. Mayer. Al. Dreyschock. H. Litolff. Th. Döhler. Ad. Henselt. J. Schulhoff. S. Thalberg. A. de Kontski.

(1834), sinkt wenigstens seitdem schnell ab, nimmt aber auch bei Leuten wie Charles Mayer (1799—1862), Alexander Dreyschock (1818—1869), Henry Litolff (1818—1891), Theodor Döhler (1814—1856), Adolf Henselt (1814—1889), Jul. Schulhoff (1825—1898), Sigismund Thalberg (1812—1871), ja selbst bei Antoine de Kontski (1817—1899) gehaltvollere Formen an. Es vollzieht sich nun derselbe Umschwung wie in der Violinvirtuosität, daß nicht mehr die Virtuosität als solche genügt, sondern von dem echten Virtuosen verlangt wird, daß er seine Künste in den Dienst der Werke der großen Meister stellt. Die Ausnahmeerscheinung

Frédéric Chopin.

Frédéric Chopins (geb. 22. Febr. 1810 zu Zelazowa Wola bei Warschau, gest. 17. Okt. 1849 in Paris), der zugleich ein phänomenaler Pianist und ein hochbedeutender Komponist ausschließlich auf dem Gebiete der Klaviermusik war, fällt mitten in diese Zeit hinein. Wie kein zweiter Komponist, lebt Chopin ganz in den Tönen des Klaviers und ist daher grundlegend für die letzten Phasen der Entwickelung des Klavierspiels, dem er neue Seiten in Menge abgewonnen, dessen Rätsel er gelöst hat; ein großer Teil seiner Werke ist außerhalb des Klaviers geradezu undenkbar. Chopin ist wie Schubert eine durch und durch lyrische Natur, ein Romantiker von reinstem Wasser; auch seine größten und leidenschaftlichsten Werke sind nicht musikalische Epen oder Dramen, sondern lyrische Phantasien; die Grenzen seiner eigenen Natur sind auch die seiner Kunst.

Franz Liszt.

Die Klaviervirtuosität gipfelt in Franz Liszt (geb. 22. Okt. 1811 zu Raiding in Ungarn, gest. 31. Juli 1886 in Bayreuth), der trotz einer bedeutenden eigenen Kompositionsbegabung doch das Signal zur Umkehr der Virtuosen zur Interpretation der großen Meisterwerke gab, und der sich lange auf die Klavierbearbeitung symphonischer Werke und die Paraphrasierung von Liedern (Schubert) beschränkte, ehe er mit eigenen Kompositionen hervortrat. Den Höhepunkt seiner Triumphe als Spieler bildet die Zeit seiner Wettkämpfe mit Sigismund Thalberg in Paris (1836—1837), bei denen die Kritiken Berlioz' Liszt, diejenigen Fétis' Thalberg die Palme reichten. Als in der Folge die universelle Musiknatur Liszts immer glänzender hervortrat und er als Komponist eine Führerrolle auf neuen Pfaden übernahm, stieg er freilich turmhoch über Thalberg empor, dessen anfänglich überschätzte Kompositionsbegabung nicht hielt, was man von ihr erwartete. Als Virtuose aber trat Liszt seit

1847, wo die Fürstin Karoline von Sayn-Wittgenstein ihm nach Weimar folgte, definitiv aus der Öffentlichkeit. Damit erreichte tatsächlich die Ära sensationeller Virtuosenerfolge ihre Endschaft. Soviel hochbedeutende Spieler auch die Folgezeit noch gebracht hat — es seien nur Anton Rubinstein (1829—1894), Hans von Bülow (1830—1894), Karl Tausig (1841—1871), Eugen d'Albert (geb. 1864) und Frederick Lamond (geb. 1868) genannt —, keiner hat vermocht, den ehemaligen Glanz der Virtuosität als solcher wieder zurückzurufen; alle, auch die gelegentlich wieder erscheinenden nur-Virtuosen, wie Moritz Rosenthal oder Ignaz Paderewski mußten sich gefallen lassen, daß sie nicht als Hexenmeister bestaunt, sondern nach ihrem Verhältnis zu den großen Meisterwerken beurteilt wurden.

Ant. Rubinstein. Hans v. Bülow. Karl Tausig. Eugen d'Albert. Fred. Lamond.

M. Rosenthal. Ign. Paderewski.

XIII. Kapitel.

Die neuere Oper.

§ 69. Die Pariser Oper seit Gluck. Die Herrschaft der italienischen Oper war durch Glucks Pariser Erfolge tatsächlich gebrochen. Nicht mehr Neapel oder Venedig sondern Paris ist seit seinem Auftreten das Zentrum und die hohe Schule der Opernkomposition. Das letzte entscheidende Ringen Glucks und Piccinis, die ja doch beide nach ihrer Vergangenheit Repräsentanten der italienischen Oper waren, fand nicht auf dem Gebiete der italienischen, sondern der französischen Oper statt. Daß die Musik Glucks einen starken deutschen Zusatz hatte, kam vorläufig nicht zum Bewußtsein, auch nicht, daß der Mentor Glucks für seine Reformen ein Italiener (Calzabigi) gewesen; im Gemeingefühl der Pariser lag nur, daß die französische Oper, die Oper Lullys und Rameaus, eine würdige Fortsetzung gefunden hatte, daß das alte Pathos in neuen wenn auch so oder so stark modifizierten Formen seine Lebenskraft bewährte. Wie schon Piccini selbst und Sacchini, so mußte auch Glucks Schüler Antonio Salieri (Les Danaïdes 1781 [zuerst als Werk Glucks aufgeführt], Les Horaces 1786, Tarare 1787), und ebenso Johann Christoph Vogel (1756 zu Nürnberg geboren, 1788 in Paris gestorben: La toison d'or 1786, Démophon 1789), Luigi Cherubini (geb. 1760 zu Florenz, gest. 1842 in Paris [seit 1821

Paris als Zentrum der Opernkomposition.

Salieri.

Vogel.

Cherubini.

Direktor des Konservatoriums]: Démophon 1788, Lodoïska 1791, Elisa 1794, Médée 1797, Les deux journées [Der Wasserträger] 1800, die für Wien geschriebene deutsche Oper Fanisca 1805 usw.) und weiterhin Spontini sich auf den Boden der französischen Oper stellen, also ihr Italienertum ablegen, um auf die Höhe ihrer Leistungen zu gelangen. Freilich ist Vogel ganz an Gluck gebildet und für Cherubinis Entwickelung kommt außer dem Einflusse der Opern Glucks auch bereits derjenige der deutschen Instrumentalmusik Haydns sehr stark zur Geltung. Mit Jean François Lesueur (1760—1837), dem Lehrer von Berlioz, tritt endlich auch wieder ein Franzose in die Reihe (La caverne 1793, Paul et Virginie 1794, Télémaque 1796, Les Bardes 1804 u. a.), dem als zweiter Etienne Nicolas Méhul (1763—1817) folgt (Euphrosine et Corradin 1790, Alonzo et Cora 1791, Stratonice 1792, Phrosine et Mélidore usw. bis zu Uthal 1806 und Joseph 1807). Die mit Ausnahme des Démophon, der nicht reüssierte, für die Pariser Komische Oper geschriebenen Werke Cherubinis schufen ein ganz neues Genre, nämlich große Opern mit gesprochenem Dialog statt der Rezitative (welche die Komische Oper nicht zuließ) und Einmischung komischer Szenen. Es ist wohl zu beachten, daß diesem selben Genre Beethovens Fidelio (1804) angehört (der von Sonnleithner für Beethoven übersetzte Text von Bouilly war zuerst 1790 von Pierre Gaveaux für die Pariser Komische Oper komponiert).

Lesueur. Méhul. Gaveaux.

Die Vorliebe der Franzosen für das Pathetische macht aber ihren Einfluß dauernd geltend in den Erfolgen von Opern einer Gattung, die dasselbe noch weiter über Gluck hinaus steigert, für welche man wohl den Terminus »heroische Oper« gebraucht. Zu dieser Gattung gehören außer den genannten vor allem die Opern Spontinis und auch die »großen historischen« Opern Meyerbeers, ja schließlich auch noch die von Jules Massenet. So plausibel es erscheint, die bombastischen Allüren des ersten Kaiserreichs für die Entstehung der Gattung heranzuziehen, so sind doch ihre viel älteren Wurzeln bis zurück zu Lully (und noch weiter) viel zu offen zu Tage liegend, als daß man sich darüber täuschen könnte, daß es sich darin um einen markanten Zug französischer Eigenart handelt. Auffällig ist nur, wie viele der Hauptrepräsentanten dieser Gattung nicht Franzosen sind (Lully, Gluck, Spontini, Meyerbeer). Gasparo Spontini ist am 14. Nov. 1774 zu Majolati geboren und am 14. Jan. 1851 daselbst gestorben. Nachdem

Die heroische Oper. Spontini.

er, durch Sala und Tritto in Neapel geschult, sich als Opernkomponist in Italien bekannt gemacht, ließ er sich 1803 in Paris nieder und trat nach zwei verunglückten Versuchen mit französischen komischen Opern 1807 mit der »Vestalin« in den Vordergrund, mit welcher Oper er in der Konkurrenz um den großen Staatspreis über Lesueurs »Barden« siegte. Weiter folgten 1809 »Ferdinand Cortez« und 1819 »Olympia«. Damit stand er auf der Höhe seines Ruhmes und sein Engagement nach Berlin als Generalmusikdirektor (1820) bedeutet trotz der souveränen Herrschaft, welche ihm dort eingeräumt wurde, den Anfang seines Niedergangs. Keine seiner weiter folgenden für Berlin geschriebenen deutschen Opern (Nurmahal 1822, Alcindor 1825, Agnes von Hohenstaufen 1827) erreichte den Erfolg der genannten drei Hauptopern, und seine maßlose Selbstüberhebung machte Spontini beim Berliner Publikum so verhaßt, daß ihn dasselbe zwang, 1841 bei einer Aufführung des »Don Juan« den Taktstock niederzulegen und seine Pensionierung zu erbitten.

Die französische Konversationsoper.

Inzwischen hatte sich aber in Frankreich aus den bescheidenen Anfängen des französischen Singspiels durch Aufnahme gesunder Elemente der italienischen Opera buffa eine neue Gattung von Opern herausgebildet, welche eine andere Seite des französischen Charakters glücklich zur Geltung brachte, nämlich den »Esprit«, der schon im 16. Jahrhundert in den Chansons der Jannequinschen Richtung erstmalig in der Musikgeschichte hervorgetreten war; es war dies die Lustspieloper oder Konversationsoper, welche sich ebenso des gestelzten Pathos als der weichlichen Sentimentalität enthält und durch Einmischung gesprochener Szenen einen flotteren Gang der Handlung ermöglicht. Die klassischen Repräsentanten der Spieloper sind François Adrien Boieldieu (1775—1834) mit dem »Kalif von Bagdad« (1800), und besonders »Johann von Paris« (1812), »Rotkäppchen« (Le chaperon rouge) (1819) und »Die weiße Dame« (1825); Daniel François Esprit Auber (1782—1871, seit 1842 Direktor des Konservatoriums) mit den Haupttreffern »Maurer und Schlosser« (Le maçon 1825), »Fra Diavolo« (1830) und »Des Teufels Anteil« (La part du diable 1843), der zugleich mit der »Stummen von Portici« (1828) ein Hauptrepräsentant der großen Oper wurde; Ferdinand Hérold (1791—1833) mit »Zampa« (1831) und »Die Schreiberwiese« (Le pré aux clercs 1832); Jacques Fromental Elie Halévy (1799—1862) mit

Boieldieu. Auber. Hérold. Halévy.

dem »Blitz« (L'éclair 1835), aber in demselben Jahre auch der großen Oper »Die Jüdin« (La juive) und Adolphe Adam (1803 bis 1856) mit dem »Postillon von Lonjumeau« (1836).

Adam.

Meyerbeer.

Jakob Meyerbeer, geb. 5. Sept. 1791 zu Berlin, gest. 2. Mai 1864 in Paris, Mitschüler K. M. von Webers bei Abt Vogler in Darmstadt, ging nach einigen unbedeutenden Versuchen mit deutschen Opern ins italienische Lager über und errang in Italien leichte Erfolge. 1826 ließ er sich in Paris nieder, brachte zunächst die italienische Oper »Il crociato« (schon 1824 in Venedig), 1831 aber die erste französische »Robert der Teufel« mit durchschlagendem Erfolge, ein ursprünglich für die Komische Oper bestimmtes, aber dann für die Große Oper zurechtgestutztes Spektakelstück schlimmster Sorte; 1836 folgten die »Hugenotten« und 1849 »Der Prophet«, die den Höhepunkt der Pariser Großen Oper bedeuten und auch das Beste seines Könnens geben. Ähnlich wie bei Spontini, als dessen Nachfolger er 1842 als Generalmusikdirektor nach Berlin berufen wurde, bildet auch bei Meyerbeer die Übersiedlung nach Berlin den Anfang seines Niedergangs. Weder »Das Feldlager in Schlesien« (1823, auch als »Vielka« und »L'étoile du nord«) noch »Dinorah« (1859) erreichten seine früheren Erfolge; nur die wieder für Paris geschriebene »Afrikanerin« (1865 aufgeführt; der Tod ereilte ihn während der Vorbereitung der Inszenierung) frischte noch einmal seinen Ruhm auf. Trotz verwerflicher Spekulation auf den gemeinen Effekt, ist Meyerbeer zweifellos eine der bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Opernkomposition, besitzt eine reiche melodische Erfindung und imponierende dramatische Gestaltungskunst und reicht in einzelnen Szenen sehr nahe an die Größe Wagners heran. Zu seinen besten Werken zählt auch die Musik zu seines Bruders Michael Beer »Struensee«.

Der Tod Meyerbeers fällt zeitlich zusammen mit der Berufung Wagners nach München und markiert das Ende der Bedeutung von Paris als Zentrum der Opernkomposition. Die bis dahin mühsam sich emporringende deutsche Oper, die vom Auslande kaum beachtet wurde, übernimmt nun die Führung.

Massenet.

In den Bahnen Meyerbeers wandelt Jules Massenet (1842–1912) 1878—1896 Kompositionsprofessor am Konservatorium) mit seinen bombastischen großen Opern »Der König von Lahore« (1877), »Herodias« (1881), »Cid« (1885), »Der Magier« (1891) und »Thaïs« (1894), aber auch einer Reihe komischer Opern, Schauspielmusiken,

Ballette usw. sowie Chor- und Orchesterwerke und Liedern usw., die aber weniger in Betracht kommen.

Dagegen schließen Ambroise Thomas, Gounod und Saint-Saëns mehr an die deutsche Romantik als an Meyerbeer an. Ambroise Thomas (geb. 5. Aug. 1811 zu Metz, gest. 12. Febr. 1896 in Paris, seit 1871 Direktor des Konservatoriums) ist besonders durch die beiden Opern »Mignon« (1866) und »Hamlet« (1868) in Deutschland bekannt geworden, während eine lange Reihe anderer nur wenig Erfolg hatte. Charles Gounod (geb. 17. Juni 1818 in Paris, gest. 17. Okt. 1893 daselbst) hat mit den Opern »Faust« (1859) und »Romeo und Julia« (1867) Weltruhm erlangt, obgleich in denselben französisches chansonmäßiges Wesen das eigentlich Dramatische stark überwuchert. Seine übrigen Opern haben sich nicht zu halten vermocht. Auch seine Messen und andere Kirchenwerke, Oratorien, Kantaten und kleine Gesangssachen sind schnell vergessen worden. Eine bedeutendere Erscheinung ist Camille Saint-Saëns, geb. 9. Okt. 1835 zu Paris, gest. 16. Dez. 1921, Schüler Halévys, Rebers und Gounods, 1858—1870 Organist an St[e] Madeleine in Paris, seitdem lediglich der Komposition lebend. Außer einer langen Reihe Opern, von denen die in Deutschland bekannteste »Simson und Delila« 1877 in Weimar zuerst aufgeführt wurde, verdankt Saint-Saëns seinen Namen aber zu gutem Teil seinen Orchesterwerken (3 Symphonien, 2 Sonaten, symphonische Dichtungen einfacher kräftiger Zeichnung und kecken Wurfes [Phaëton, Le rouet d'Omphale, La jeunesse d'Hercule, Danse macabre]), Klavierkonzerten, Violinkonzerten und anderen Konzertstücken, vortrefflich gearbeiteten Kammermusikwerken und Klaviersachen, auch einer biblischen Oper »Le Déluge«, einem Requiem, Messen und anderen kirchlichen Werken, auch Kantaten.

Thomas.

Gounod.

Saint-Saëns.

Aus der großen Zahl der außer den genannten noch Opern schreibenden französischen Komponisten (Albert Grisar, Aimé Maillart, Edmond Membrée, Aristide Hignard, Victorin de Joncières, Ernest Guiraud, Victor Massé, Alphonse Duvernoy, Léon Gastinel, Gabriel Pierné usw.) heben sich noch heraus Theodore Dubois (geb. 1837), 1896—1905 der Nachfolger von Ambr. Thomas als Konservatoriumsdirektor (Opern, Orchesterwerke), Léo Delibes (1836—1891), dessen Ballette (Naïla, Coppélia und Sylvia) und komische Opern (Le roi l'a dit) auch im Auslande vielen Anklang fanden, Alfred Bruneau (geb. 1857), der Komponist von Dramatisierungen Zolascher Romane

Th. Dubois.

L. Delibes.

Alfr. Bruneau

(Le rêve, L'attaque au moulin, Messidor, Ouragan), der in ‚Messidor' sogar eine durchaus unrhythmische Prosa in Musik setzte, Georges Bizet (1838—1875), der in seiner Oper »Carmen« (1875) die Mischung seriöser und operettenhafter Elemente mit viel Glück gewagt hat und mit seinen Orchestersuiten L'Arlesienne (zu Daudets Drama), Roma und Jeux d'enfants durch alle Konzertsäle ging, und Lucien Lambert (geb. 1861), der u. a. nach Pierre Loti's »Spahi« eine Oper komponierte (1897).

G. Bizet.

L. Lambert.

Den Franzosen seien hier noch zwei französische Belgier angeschlossen: Edgar Tinel (1854—1912), Musikdrama »Godoleva« 1898, Oratorium »Franciscus« 1897, große Messe, Chorwerke mit Orchester) und Paul Gilson (geb. 1856, Symphonie »La mer«, Schottische Rhapsodie, Phantasie über kanadische Volksweisen, Opern und Chorwerke).

E. Tinel.

P. Gilson.

Ein neues Genre der Operette, nämlich die parodistische oder Karikatur-Operette, brachte den Parisern seit 1854 Florimond Ronger, genannt Hervé (1825—1892). Diese neue Operette ist ein Sproß der Singspiele des 18. Jahrhunderts, besonders wie dieselben sich in den Wiener Vorstadttheatern entwickelt hatten, setzt aber an Stelle von deren derber Hanswurst-Komik die Spiegelung der Frivolität und Pikanterie der Pariser Gesellschaft unter dem zweiten Kaiserreich. Während Hervés kurze »Folies dramatiques« (so hieß sein Theater zuletzt): Fifi et Nini, L'oeil crévé, Mamzelle Nitouche usw. auf Paris beschränkt blieben, erlangten die größer angelegten »Bouffes Parisiens« J. Offenbachs (der unter diesem Namen bereits 1855 ebenfalls ein besonderes Theater für solche Stücke eröffnete) Weltberühmtheit und wurden zu einer Art Konkurrenz der Oper großen Stils. Jacques Offenbach, geb. 21. Juni 1819 zu Köln als Sohn des jüdischen Kantors Juda Eberscht, gest. 4. Okt. 1880 in Paris, besaß noch mehr als Hervé ein entschiedenes Talent für eine prickelnde, tanzartige Melodiebildung, welche ihre Wirkung auf das große Publikum nicht verfehlt. Eine ganze Reihe seiner Operetten (Orpheus in der Unterwelt 1858, Die schöne Helena 1864, Pariser Leben 1866 u. a.) nisteten sich auf allen europäischen Theatern ein und die Hauptmelodien wurden obendrein noch als Quadrillen auf allen Bällen gespielt. Der Offenbach-Taumel endete plötzlich mit der Erstaufführung der komischen Oper »Hoffmanns Erzählungen« 1881 im Ringtheater zu Wien, während deren Feuer im Theater ausbrach, das Hunderten von Menschen das Leben

Die Parodie-Operette. Hervé.

Offenbach.

kostete. Aus der Reihe der Nachfolger Offenbachs ragt Charles Lecocq hervor (geb. 1832 in Paris), dessen Operetten kaum minder beliebt wurden und durch eine Milderung der geschmacksgefährlichen Eigenschaften der Offenbachschen sich vorteilhaft abheben (La fille de Madame Angot 1872, Giroflé-Girofla 1874). Lecocq.

§ 70. Die italienische Oper seit Rossini. Noch einmal flammte der Ruhm der italienischen Oper hell auf in den Werken Gioacchino Rossini's (geb. 29. Febr. 1792 zu Pesaro, gest. 13. Nov. 1868 zu Ruelle bei Paris) und zwar in ihrer einseitigen Beschränkung auf schöne Melodiebildung ohne alle ernsthaften dramatischen Aspirationen und auch ohne gründlichere Arbeit, in naivster Homophonie. Zwar war es in erster Linie die Opera buffa, welcher noch einmal dieser sieghafte Vorstoß gelang; doch kam sogar auch die Opera seria alter Observanz in ihrer Gefolgschaft noch einmal vorübergehend zu Ehren. Mit »Tancredi« und »L'Italiana in Algeri« schlug 1813 Rossini zuerst in Venedig definitiv durch, so daß ihn der Unternehmer der neapolitanischen Oper Barbaja für acht Jahre engagierte. 1816 folgt in Rom der in 13 Tagen geschriebene »Barbier von Sevilla«, bei der ersten Aufführung ausgepfiffen, aber bei der zweiten ein Triumph sondergleichen. Vielleicht wäre der Erfolg aber doch ein italischer geblieben, wenn nicht Barbaja 1822 mit seiner Operntruppe, an der Spitze Rossinis Gattin, die spanische Sängerin Isabella Colbrand, als Primadonna, Wien aufgesucht hätte, wo Rossinis Werke eine nie dagewesene Begeisterung hervorriefen (außer den genannten Opern auch »Otello« [1816 in Neapel], »Cenerentola« [1817 in Rom], »Mosè in Egitto« [1818 in Neapel] und »Maometto II« [1820 in Neapel]). Nach Ablauf seines Kontraktes mit Barbaja wandte sich Rossini über Venedig (Semiramide 1823) nach Paris, wo er erster Direktor der italienischen Oper wurde und ebenfalls entschiedene Erfolge hatte, die aber ihren Höhepunkt erreichten mit Rossinis einziger französischen großen Oper »Tell« (1829). Obgleich Rossini noch 39 Jahre lebte, hat er doch seine Tätigkeit für die Oper mit Tell aus freier Entschließung abgebrochen und nur noch einige kirchliche Gesangswerke (Stabat Mater) sowie Lieder, Duette u. dgl. geschrieben. Aber der von Rossini gegebene Anstoß zur erneuten Beachtung der italienischen Oper wirkte noch einige Zeit nach in den Erfolgen einiger weiteren in seinen Bahnen wandelnden Italiener. Während aber Giovanni Pacini (1796—1867) und Rossini.

Saverio Mercadante (1797—1870) trotz großer Fruchtbarkeit fast nur in Italien bekannt wurden, erlangte Vincenzo Bellini (1801 bis 1835) trotz seines kurzen Lebens Weltruhm mit seinen Opern »Die Nachtwandlerin« (La sonnambula, Mailand 1831), »Norma« (das. 1831) und «I Puritani« (1835 für das Théâtre Italien in Paris, wohin Bellini 1833 übergesiedelt war; er starb ganz unerwartet kurz vor der Aufführung des Werkes). Während Bellinis Musik sich durch schlichte Natürlichkeit auszeichnet, verkörpert sich noch einmal das gesteigerte Koloratur-Unwesen der italienischen Oper in Gaetano Donizetti (1797—1848), einem Schüler des deutsch geborenen aber ganz zum Italiener gewordenen Simon Mayr in Bergamo (1763—1845, über 70 Opern) besonders mit »Anna Bolena« (Mailand 1830), »Der Liebestrank« (L'elisire d'amore, das. 1832), »Lucrezia Borgia« (das. 1833), »Lucia di Lammermoor« (Neapel 1835), »Linda di Chamounix« (Wien 1842) und zwei französischen für Paris, einer komischen »La fille du régiment« und einer großen »La favorite« (beide 1840; den Klavierauszug der »Favoritin« arbeitete aus Not der damals in Paris lebende Richard Wagner!). An Donizetti schließt zeitlich und mit dem Stile seiner früheren Werke an Giuseppe Verdi (geb. 10. Okt. 1813 zu Roncole in Parma, gest. 27. Jan. 1901 zu Mailand), der aber freilich unter dem Einflusse Meyerbeers und Wagners in seiner ein halbes Jahrhundert währenden Komponistenkarriere seinen Stil stark umwandelte. Sein erster Erfolg war Nabucodonosor (Mailand 1842); von seinen vielen sonstigen Opern wurden auch auswärts bekannt »Ernani« (Venedig 1844, Text nach Victor Hugo), »Rigoletto« (das. 1851, dgl.), »Der Troubadour« (Rom 1853), »La traviata« (Venedig 1853, nach Dumas' Kameliendame); dieselben repräsentieren den die französische Romantik in die italienische Oper tragenden Verdi, während seine letzten in großen Abständen folgenden Werke »Aïda« (Kairo 1871 zur Einweihung des Opernhauses bestellt), »Otello« (Mailand 1887) und »Falstaff« (Mailand 1893), auch sein Requiem für Manzoni (1874), deutlich unter dem Einflusse Wagners stehen. Aus der großen Zahl der nur mehr für Italien selbst in Betracht kommenden Opernkomponisten seien noch genannt Verdis Nachfolger Amilcare Ponchielli (1834—1886), Filippo Marchetti (1831 bis 1902), die Wagner nachstrebenden Arrigo Boito (1842 bis 1918; Mefistofele 1868) und Franco Faccio (1840—1891; Hamlet 1865) und die freilich weniger durch Vorzüge ihrer Musik

Bellini. Donizetti. Verdi.

als durch ihre schlagkräftige Kürze wirkenden, grob gezeichneten tragischen Operetten von Pietro Mascagni (Cavalleria rusticana 1890) und Ruggiero Leoncavallo (I Pagliacci [Der Bajazzo] 1892), denen bessere und ausgeführtere, aber minder derbe und darum weniger wirksame Stücke von Giacomo Puccini, Ant. Smareglia u. a. folgten.

§ 71. Die romantische Oper und die Spieloper in Deutschland. Die neue Wiener Operette. Der deutschen Oper erstarkte erstmalig das Rückgrat in den deutschen Übersetzungen der großen Hauptwerke Glucks und Mozarts und in des letzteren »Entführung« und »Zauberflöte«. Ganz allmählich entwickelten sich aber in den an sich herzlich unbedeutenden allerorten in Deutschland, besonders in Wien in Menge aufkommenden Singspielen, durch Zurückgreifen auf alte deutsche Sagen- und Märchenstoffe, die Anfänge der romantischen Oper (Reichardts »Hänschen und Gretchen« 1772, Wranitzkys »Oberon« 1790, Kauers »Donauweibchen« 1796—1797, Dionys Webers »Der König der Geister« 1800, Tuczeks »Rübezahl« 1801); wertvolle Elemente, nämlich die Kontrastierung europäischen Wesens durch Gegenüberstellung fremder Rassen waren schon der älteren italienischen Opera buffa geläufig und in den französischen Singspielen besonders durch Stoffe aus Tausend und eine Nacht vermehrt worden, sogar die musikalische Charakteristik des Exotischen hatte schon Mozart in der ‚Entführung' angebahnt. Es bedurfte nur der weiteren Ausführung im Keime in Menge vorhandener Ideen durch bedeutendere Talente und die romantische Oper trat ins Leben, ohne daß sie sonderliches Aufsehen machte. Tatsächlich ist gar nicht zu bestimmen, wo sie anfängt. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, der romantisch-phantastische Dichter (1776—1822) leitet mit seiner »Undine« (Berlin 1816) die Reihe der als solche anerkannten romantischen Opern ein; kein Geringerer als Karl Maria von Weber hat sie als solche legitimiert. Ihm folgt zunächst Ludwig Spohr (geb. 5. April 1784 zu Braunschweig, gest. 22. Okt 1859 in Kassel) mit »Faust« (Prag 1816), »Jessonda« (Kassel 1823), »Der Berggeist« (1825), »Die Kreuzfahrer« (1845) u. a., die aber nur einen kleinen Teil seiner Schöpfungen ausmachen (9 Symphonien, 4 Ouvertüren, 12 Violinkonzerte, dazu Concertini, Concertanten, 34 Streichquartette, 4 Doppelquartette, 6 Streichquintette und viele andere Instrumentalwerke, auch geistliche und weltliche Chorwerke, darunter die einst

Anfänge der Romantik im deutschen Singspiel.

E. T. A. Hoffmann.

L. Spohr.

auf den Musikfesten gefeierten Oratorien »Das jüngste Gericht«, »Die letzten Dinge«, »Des Heilands letzte Stunden« und »Der Fall Babylons«). Als der eigentlich Epoche machende Meister der romantischen Oper gilt mit Recht Karl Maria von Weber, geb. 18. Dez. 1786 zu Eutin, gest. 5. Juni 1826 in London, Schüler von Michael Haydn und Abt Vogler, nach unruhigen Wanderjahren 1813 Theaterkapellmeister in Prag und 1817 Kapellmeister der endlich eröffneten deutschen Oper zu Dresden. Seine Opern sind: »Das Waldmädchen« (Chemnitz 1800), »Peter Schmoll« (Augsburg 1803), »Silvana« (Frankfurt a. M. 1810), »Abu Hassan« (München 1811), »Preziosa« (Berlin 1821), »Der Freischütz« (Berlin 1821), »Euryanthe« (Wien 1823) und »Oberon« (London 1826). Unbeendet blieben »Rübezahl« (1804) und »Die drei Pintos« (1888 in Leipzig, beendet von G. Mahler). Eine frappante Neuerung Webers ist die bewußte Ausnutzung nicht nur der Sonderklangfarben der einzelnen Instrumente sondern auch an sich mangelhafterer Töne (gestopfte Horntöne, tiefste Töne der Flöte und Klarinette usw.) zur Erzielung besonderer Wirkungen. Seit Weber datiert daher eine ganz neue Epoche der Kunst der Instrumentierung, welche nicht mehr wie die der Klassiker auf Nivellierung der Orchesterklänge, sondern vielmehr auf deren Einzelherausstellung ausgeht. Zweifellos gab sein Beispiel den Anstoß zur Abfassung der ersten Instrumentationslehren (von Joh. Georg Kastner 1837 und 1839 und H. Berlioz 1839). Durch die Emporhebung der vorher nur in den Operetten gepflegten Stoffe der deutschen Sage in die Sphäre hochstehender Kunstleistungen wird Weber zum eigentlichen Schöpfer der deutschen Nationaloper. Doch steht der »Freischütz« unter seinen reifen Opern in dieser Hinsicht allein; nur romantisch sind auch die Sujets der anderen. Webers historische Bedeutung liegt in seinen Opern. Seine Klavierwerke enthalten einige glückliche Sätze (Aufforderung zum Tanz, *Es*dur-Rondo, Perpetuum mobile, *F*moll-Konzertstück, *Es*dur-Polonaise), stehen aber hinter Beethoven und auch hinter Schubert zurück und neigen zum Virtuosenhaften; unter seinen Ensemble-Kammermusikwerken sind die Werke für Klarinette historisch wichtig und geschätzt; von seinen Vokalwerken sind die Kompositionen von Th. Körners »Leier und Schwert« für Männerchor ansprechend und als Erstlinge der neuen Männergesangsliteratur wichtig, auch sind unter seinen Liedern Nummern von herziger Naivität. Im übrigen ist in viele Werke Webers

K. M. v. Weber.

Instrumentierung.

etwas von dem hohlen und gespreizten Wesen seines Lehrers Abt Vogler übergegangen.

Der nächste Nachfolger Webers auf dem Gebiete der Oper ist Heinrich Marschner, geb. 16. Aug. 1795 zu Zittau, gest. 14. Dez. 1861 in Hannover, wo er seit 1831 Hofkapellmeister war (vorher unter Weber in Dresden zweiter Kapellmeister der deutschen Oper). Von Marschners 14 (sämtlich deutschen) Opern sind die bedeutendsten und bekanntesten: »Der Vampyr« (Leipzig 1828), »Der Templer und die Jüdin« (das. 1829) und »Hans Heiling« (Hannover 1833). Sein »Hans Heiling« ist in ähnlichem Sinne Vorbild für Wagners »Fliegenden Holländer«, wie Webers »Euryanthe« für Wagners »Lohengrin«. Außer den Opern schrieb Marschner wirkungsvolle Männerquartette, auch gute Kammermusikwerke.

Heinrich Marschner.

Zu den Romantikern ist auch Konradin Kreutzer zu zählen (1780—1849), der 1822 zur Zeit des Rossini-Taumels Kapellmeister an Barbajas italienischer Oper in Wien war und dort bis 1840 als Opernkapellmeister blieb (später in Köln, abermals in Wien und in Berlin), aber nicht in das italienische Lager überging. Doch hatten nur seine Oper »Das Nachtlager von Granada« (Wien 1834) und die Musik zu Raimunds »Verschwender« größeren Erfolg und nachhaltige Wirkung.

Konradin Kreutzer.

Die französische Spieloper blieb auch nicht ohne Einwirkung auf Deutschland und brachte eine Anzahl sehr wertvoller aber ganz auf deutschem Boden erwachsener Nachahmungen oder doch Parallelerscheinungen hervor. Durchaus eigenartig und echt deutsch bodenständig sind vor allem die Spielopern Lortzings, die leider fast ohne Nachfolge geblieben sind. Gustav Albert Lortzing ist am 23. Nov. 1801 in Berlin geboren und am 21. Januar 1851 daselbst gestorben. Als Sohn eines Schauspielers wuchs er selbst als Kind in die Bühnenlaufbahn hinein als Schauspieler, Sänger, Dirigent und Komponist. Seine glücklichste Zeit verlebte er in Leipzig 1833—1844, wo u. a. seine besten Werke entstanden: »Die beiden Schützen« 1837, »Zar und Zimmermann« 1837 und »Der Wildschütz« 1842; auch die 1845 für Hamburg geschriebene »Undine« und »Der Waffenschmied« (Wien 1847) haben sich dauernd gehalten. Ein unverwüstlicher manchmal etwas derber Humor stempelt Lortzings auch selbst gedichtete Opern zu echt deutschen Produkten. Eine Zierde des kärglichen Repertoires der deutschen Spieloper sind noch »Die lustigen Weiber von Windsor«

Albert Lortzing.

O. Nicolai.

(Berlin 1849) von Otto Nicolai (1810—1849, Schüler von Klein und Zelter in Berlin, 1841—1847 Opernkapellmeister in Wien, dann in Berlin), der vor 1841 wie Meyerbeer in Italien als Komponist italienischer Opern Erfolge hatte (»Der Templer« Turin 1840, auch anderweit oft gegeben). Die »Lustigen Weiber« sind seine einzige deutsche Oper, aber zweifellos die glücklichste Bearbeitung des Shakespeareschen Werkes als Oper. Stärker durch

Fr. von Flotow.

die französische Spieloper beeinflußt ist dagegen Friedrich von Flotow (1812—1883), der nicht nur in Paris durch Ad. Reichel geschult war sondern auch 1830—1848 und seit 1863 wieder sein Hauptdomizil in Paris hatte. Seine Stellung als Schweriner Hofmusikintendant war nur eine nominelle. Von seinen zahlreichen französischen Opern hatte keine dauernden Erfolg. Dagegen bürgerten sich die harmlosen aber an reizenden Melodien reichen Spielopern »Alessandro Stradella« (Hamburg 1844) und »Martha« (Wien 1847) schnell auf allen deutschen Bühnen ein und auch die große Oper »Indra« (Berlin 1853) hielt sich längere Zeit.

Die Pariser Karikatur-Operette der Hervé, Offenbach, Lecocq (§ 69) fand auch im Auslande bald Nachahmung, wenn auch in etwas modifizierter und moderierter Form, in England in den »Entertainments« von German Reed (1817—1888) und seiner Gattin Priscilla geb. Horton; in Wien nahm Franz von Suppé (1820—1895), der bereits eine Anzahl Operetten älteren Stils für die Wiener Vorstadt-Theater geschrieben hatte, den Pariser Stil auf (»Zehn Mädchen und kein Mann« 1862, »Flotte Bursche« 1863, »Die schöne Galathea« 1865, »Fatinitza« 1876, »Boccaccio« 1879, u. a.). Die eigentliche Umprägung des Genres zur neuen Wiener Operette, die ihren Schwerpunkt in Walzermelodien findet, erfolgte aber durch Johann Strauß (geb. 26. Okt. 1825 zu Wien, gest. 3. Juni 1899 daselbst), den Sohn des gleichnamigen Schöpfers der populären Wiener Walzer (1804—1849), der die Tänze seines gefeierten Vaters durch die seinen vergessen machte. Straußs Tänze verdienen in der Tat auch seitens der musikalischen Geschichtsschreibung besondere Beachtung wegen ihres Reichtums an melodischer Erfindung und Stimmungsmalerei und wegen ihrer feinsinnigen Abtönung der Instrumentierung. Wenn auch die Mehrzahl derselben als separate Werke erschienen, so bilden doch wie gesagt auch den Schwerpunkt seiner flott sich abspielenden Operetten solche Walzer (»Die Fledermaus« 1874, »Der lustige Krieg« 1881,

German Reed.
Fr. v. Suppé.
Wiener Walzer-Operette.
Joh. Strauß Vater u. Sohn.

»Der Zigeunerbaron« 1885 usw.). Neben und nach Strauß sind noch zu nennen als Vertreter der Wiener Operette Richard Genée (Der Seekadett 1876), Karl Millöcker (Der Bettelstudent 1882), Karl Zeller (Der Vogelhändler, Der Obersteiger), von Norddeutschen Rud. Dellinger (Don Cäsar), Hermann Zumpe (Farinelli) usw.

Genée. Millöcker.

§ 72. Richard Wagner. In einer vielleicht ähnlich überhaupt nicht dagewesenen Weise konzentriert sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Interesse der gesamten musikalischen Welt um die Person Wagners, des großen Vollenders der Reform des musikalischen Dramas. Wenige Komponisten haben aber auch so wie Wagner durch eine in Riesenschritten einhergehende stetige Entwicklung zu immer mehr imponierender Größe die Mitwelt in andauernder Spannung zu erhalten vermocht — was Wunder, wenn die wachsende Anerkennung und Verehrung schließlich zu einer Art Vergötterung wurde! Richard Wagner ist am 22. Mai 1813 zu Leipzig geboren und starb am 13. Febr. 1883 in Venedig. Er sprang nicht wie so mancher frühere und wohl auch spätere Meister fertig als der in die Welt, der er sein sollte; seine ersten Werke sind in keiner Weise außerordentlich und stehen formell auf dem Boden der Kunst der Wiener Klassiker. Doch führte immerhin schon 1830 Heinrich Dorn, damals Kapellmeister am Leipziger »Hoftheater«, eine seiner Jugendouvertüren wenn auch mit Mißerfolg auf. Nach Absolvierung des Gymnasiums bezog er die Universität als Student der Musik. Sein Kompositionslehrer war der Thomaskantor Theodor Weinlig. Da ein Bruder und zwei Schwestern Wagners sich der Bühne gewidmet hatten, so kam auch er früh in Beziehung zu derselben, zuerst 1833 als Hilfsdirigent in Würzburg, wo sein Bruder Albert Regisseur war, 1834 aber als Musikdirektor der Bethmannschen Truppe in Magdeburg, wo er 1836 seine erste Oper »Das Liebesverbot« aufführte und sich mit der Schauspielerin Minna Planer verlobte. Die Vermählung erfolgte Ende 1836 in Königsberg, wo die Braut nach Auflösung der Bethmannschen Truppe Engagement gefunden hatte. Leider machte das Königsberger Theaterunternehmen, an dem 1837 auch Wagner als Kapellmeister angestellt wurde, nach kurzer Zeit Bankerott nnd Wagner nebst Frau und deren Schwester fanden nun Engagement in Riga unter Holtei (Sommer 1837). Als auch Holtei 1839 alle Kontrakte auflöste, sahen sich Wagner und Frau genötigt, heimlich zu Schiff abzureisen, und zwar gingen sie nun nach Paris, und es

Rich. Wagner. Schülerzeit. Würzburg. Magdeburg. Königsberg. Riga. Paris.

folgten zwei Jahre schwersten Kampfes um die Existenz, während deren aber auch die Komposition des »Rienzi« und des »Fliegenden Holländers« ausgeführt wurde. Erstere Oper sandte er nach Dresden, letztere nach Berlin, von wo er sie zurück erbat, nachdem am 20. Okt. 1842 der Rienzi mit glänzendem Erfolg unter seiner Direktion in Dresden aufgeführt und er zum 2. Hofkapellmeister neben Reissiger ernannt worden war. Bereits am 2. Jan. 1843 folgte auch die Erstaufführung des »Fliegenden Holländer«. Aller Not und Sorge um die Zukunft schien nun ein Ende. Trotz der Anforderungen, welche sein Amt an ihn stellte, dichtete und komponierte er nur mit verdoppeltem Eifer, und schon am 19. Okt. 1845 wurde der »Tannhäuser« aufgeführt. 1848 war auch der »Lohengrin« fertig (Erstaufführung 28. August 1850 unter Liszt in Weimar). Inzwischen hatte aber die Februar-Revolution von Frankreich nach Deutschland übergegriffen und auch Wagner in ihre Kreise gezogen, und nach Mißlingen des Maiaufstands in Dresden war er genötigt, zu fliehen. Es folgt nun das 12jährige Exil in Paris, Zürich und Luzern bis zu seiner Amnestierung 1861. In die ersten Jahre des Exils fällt die Abfassung seiner theoretischen Schriften über das Musikdrama (Das Kunstwerk der Zukunft 1850, Oper und Drama 1851) und des vollständigen Textes der Nibelungen-Trilogie (1853 gedruckt). 1859 war auch die Komposition von »Tristan und Isolde« beendet (begonnen 1857) und die ersten Jahre nach seiner Amnestierung sind der Komposition der »Meistersinger« gewidmet (1861—1862 in Paris und Biebrich, 1863 in Penzing bei Wien). Mit einem Schlage veränderte sich Wagners Situation, als im Frühjahr 1864 der junge König Ludwig II. von Bayern den wieder in ärgsten pekuniären Bedrängnissen befindlichen Meister nach München berief, um fortan ohne Sorge um die Existenz seine großen Ideen zu verwirklichen. Am 10. Juni 1865 erfolgte in München die Erstaufführung von »Tristan und Isolde« unter der Leitung des auf Wagners Wunsch als Hofpianist und Reorganisator der Kgl. Musikschule berufenen Hans von Bülow, am 21. Juni 1868 folgte die Erstaufführung der »Meistersinger von Nürnberg« und auch die ersten Teile der Nibelungen-Tetralogie folgten schnell (»Rheingold« 22. Sept. 1869, »Die Walküre« 1870). Der große Plan Wagners, eine Stätte periodischer nationalen Festspiele nach Art derjenigen der alten Griechen zu schaffen, nahm nun festere Gestalt an; anstatt München wurde aber das

Dresden.

Exil.

München.

weltabgelegene Bayreuth dafür ausersehen. Nach Aufbringung der dafür erforderlichen Mittel durch Patronatscheine, für deren Unterbringung sich allerorts Wagnervereine bildeten, siedelte Wagner (April 1872) nach Bayreuth über; im Mai 1872 erfolgte die feier-Grundsteinlegung des Festspielhauses mit einem großen Konzert und im Sommer 1876 die Eröffnung der Festspiele in dem als »provisorisch« bezeichneten Festspielhause mit der erstmaligen Aufführung der vollständigen Nibelungentetralogie (»Rheingold«, »Die Walküre«, »Siegfried«, »Götterdämmerung«) am 13., 14., 16. und 17. August in Gegenwart des deutschen Kaisers, des Königs Ludwig von Bayern und einer Anzahl anderer hohen Fürstlichkeiten. Wagners letztes Werk, das Bühnenweih-Festspiel »Parsifal« wurde am 26. Juli 1882 erstmalig in Bayreuth aufgeführt, sieben Monate vor des Meisters Tode, der ihn in Venedig, das er im Winter 1882—1883 zu seiner Erholung aufsuchte, ohne Siechtum plötzlich ereilte (Herzschlag). Am 18. Februar 1883 wurde seine Leiche in dem schon länger vorbereiteten Grabgewölbe im Garten seiner Villa »Wahnfried« in Bayreuth unter großer Beteiligung beigesetzt.

Bayreuth.

Schon 1861 hatte sich Wagner von seiner ersten Gattin getrennt; dieselbe starb 1865 in Dresden. 1869 verließ Liszts Tochter Cosima ihren Gatten Hans von Bülow und vermählte sich mit Wagner. Dadurch trennten sich fortan die Wege Wagners und Bülows. Liszt, der schon vor dem verhängnisvollen Jahre 1849 tatkräftig für Wagners Werke eingetreten war und fortgesetzt dieselben förderte, beschloß sein Leben während der Bayreuther Festspiele 1886 und wurde ebenfalls in Bayreuth beigesetzt.

Charakteristik.

Wagners Werke von »Rienzi« bis »Parsifal« repräsentieren ein Stück Musikgeschichte von eminentester Bedeutung. Während der Wagner des »Rienzi« noch ganz auf dem Boden der Pariser heroischen Oper steht, auch noch wie ältere Opern in eine Reihe einzeln gegeneinander abgeschlossener Nummern zerfällt, tritt bereits im »Fliegenden Holländer« die Tendenz unzweideutig hervor, der dramatischen Entwickelung die Oberhand über die musikalische Gestaltung einzuräumen, die abgeschlossenen »Nummern« verschwinden und sogar die drei Akte sind miteinander verknüpft durch Wiederaufnahme des instrumentalen Aktschlusses als Anfang des folgenden Aktes. Zugleich tritt Wagner mit dem Holländer auf romantisches Gebiet über und knüpft deutlich an Weber und Marschner an. Die im Rienzi nur für die rückschauende Be-

trachtung von den späteren Werken aus überhaupt erkennbare Verwendung von leitenden Motiven tritt im Holländer bereits bestimmt hervor (Thema der Ballade). Begreiflicherweise beginnt daher mit dem »Fliegenden Holländer« die Stellungnahme der musikalischen Welt für und wider Wagner, zu welcher der Rienzi noch keinen Anlaß gibt. Die etwas derb realistische Musik des Holländer unterscheidet sich in ihrer Gesamthaltung noch nicht wesentlich von derjenigen der Zeitgenossen. Erst ganz allmählich hebt sich im »Tannhäuser« und »Lohengrin« das Gesamtniveau des Wagnerschen Stils und zwar gleichermaßen in der Musik und der ja in sämtlichen Werken Wagners gleichfalls von ihm herrührenden Dichtung und der szenischen Anlage der Werke. Das Genie Wagners ist ja ein dreifaches, ein musikalisches, poetisches und schauspielerisches; seine Dramen umrahmen sämtlich eine beschränkte Zahl von bedeutsam heraustretenden Bühnenbildern von packendster Wirkung, welche mit dem Auge des darstellenden Künstlers geschaut sind. Diese Tripelbegabung mußte ihn auf die Bahnen weisen, auf denen er sich mit den ersten Schöpfern der Oper und mit Gluck begegnete. Die Musiker Peri, Caccini und Gluck würden schwerlich ohne ihre Berater vom Boden der anderen Künste aus darauf gekommen sein, »zu vergessen, daß sie Musiker seien«. Es ist auch sehr wohl erkennbar, daß der Dichter Wagner dem Musiker fortgesetzt ein gut Stück voraus ist, daß der Dichter den Musiker dauernd weiterbildet und mit sich in höhere Sphären erhebt. Der Musiker des Holländer hätte den Parsifal nicht komponieren können.

Allmähliche Hebung des Gesamtnivaus des Wagnerschen Stils.

Krönung der Romantik.

Mit Ausnahme des unter dem Einflusse Spontinis und Meyerbeers konzipierten Rienzi steht Wagners gesamtes Schaffen auf dem Boden der Romantik und bedeutet deren letzte Krönung. Es ist freilich ein weiter Weg von den ersten plumpen Versuchen der Singspielkomponisten vor 1800, die alten Sagenstoffe in musikalischer Darstellung zu bezwingen, bis zu Wagners sublimen Durchgeistigungen derselben; daß aber einen großen Teil dieses Weges Wagner selbst in ernstem Ringen persönlich zurückgelegt hat, das macht seine Erscheinung so kolossal, so äonenhaft. Jede der Etappen, welche seine Künstlerschaft seit dem Holländer zurückgelegt, war geeignet, eine Epoche zu markieren, Schule zu bilden und hat in Wirklichkeit Schule gebildet; daß die Nachahmer seines Lohengrinstils ihm nicht auf dem Wege zu dem Nibelungenstile

folgen konnten, ist gewiß begreiflich. Eine nicht ganz organische, mehr ruckweise Stilwandlung ist die von Lohengrin zu Tristan und wiederum die von Tristan zu den Meistersingern. Vor den Tristan fällt Wagners Versuch einer theoretischen Formulierung seiner Ziele und es ist wohl kein Zweifel, daß von dieser Theorie etwas mehr in die Tristan-Musik gekommen ist als der Musiker Wagner selbst später für gut erachtete; hier hat sich der Musiker vom Dichter zu weit von seinem festen Boden hinwegführen lassen und die Reaktion gegen die Negation der Tonalität im Großen erfolgt bereits in den Meistersingern, in denen zum ersten Male der Musiker dem Dichter als voll ebenbürtiger ausgereifter Künstler gegenübertritt, der fortan ein gewichtiges Wort mitredet und nicht mehr dem Dichter blindlings nachgibt. Die epische Breite der musikalischen Gestaltung in den Nibelungen und dem Parsifal ist die herrliche Frucht der Austragung des im Tristan sich zeigenden Konfliktes zwischen Dichter und Musiker.

Riß der Entwickelung vor u. nach Tristan

Der Musiker Wagner dem Dichter ebenbürtig.

Die Gesamtzahl der außerhalb der Bühne geschriebenen Werke Wagners ist nur eine kleine; außer den Jugendwerken und der zur Bühne in enger Beziehung stehenden »Faustouvertüre« (Paris 1841), der Ouvertüre zu Apels »Kolumbus« (Riga 1838) und der Ouvertüre »Rule Britannia« sind es nur die biblische Szene »Das Liebesmahl der Apostel« (für Männerstimmen, für das Männergesangsfest in Dresden 1843), das Orchesteridyll »Siegfried« und fünf von Mathilde Wesendonck gedichtete Lieder als Vorstudien zum Tristan, der Kaisermarsch (mit Volkschor) und der Festmarsch (1876 für Philadelphia).

Werke außerhalb d. Bühne.

Es Wagner gleichzutun, genügt begreiflicherweise nicht der gute Wille. Daß nach ihm gleich wieder andere mit ähnlicher Doppel- oder Tripelbegabung sich finden würden, war billig nicht zu erwarten. Das Wagnerepigonentum klammert sich an seine Stoffkreise und sucht seinen Musikstil nachzubilden, scheitert aber natürlich an dem Mangel einer wirklich bedeutenden Persönlichkeit, die wie er aus dem Vollen schöpfen kann. So begreiflich der Wunsch ist, über Wagner hinauszukommen, so wird man sich doch bescheiden lernen, wenn die Oper nach Wagner in ähnlicher Weise abfällt wie die Symphonie nach Beethoven und ein ersprießliches Weiterwachsen der dramatischen Komposition zunächst auf Gebiete verweist, welche nicht Wagners erdrückende Größe beherrscht, vor allem das der komischen Oper. Diesen Weg beschritt Peter Cornelius (1824—1874) mit seinem »Barbier von Bagdad«

Die Nachfolge Wagners.

Peter Cornelius.

(Weimar 1858), während er mit »Cid« (Weimar 1865) und mit der unbeendeten »Gunlöd« (beendet von Hoffbauer und Lassen, Weimar 1891) auf das Gebiet des Musikdramas übertrat, für welches sein lyrisches Talent nicht ausreichte (seine Lieder gehören zu den besten der neueren Zeit). Auch Alexander Ritter (1833—1896) hatte mit komischen Opern hübsche Erfolge (»Der faule Hans« München 1885, »Wem die Krone?« Weimar 1890), ebenso Hugo Wolf mit »Der Corregidor« (Mannheim 1896), auch Eugen d'Albert (»Die Abreise« 1896, »Der Improvisator« 1900, »Tiefland« 1903, »Flauto solo« 1905, »Die toten Augen« 1916, »Der Stier von Olivera« 1918) und Siegmund von Hausegger mit »Zinnober« (1898). Durch Zurückgehen auf volkstümliche Märchenstoffe und Volkslieder errang einen vollen Erfolg Engelbert Humperdinck (1854—1921) mit »Hänsel und Gretel« (Weimar 1893), während derselbe mit ferneren Werken derselben Art (Die sieben Geislein 1897, Dornröschen 1902) und Wagners Sohn Siegfried Wagner (Der Bärenhäuter 1899 und »Der Kobold« 1904) weniger Glück hatten. Auch der Erfolg von Wilhelm Kienzls »Evangelimann« 1895 beruht auf dem Apell an die Freude am Schlichten, Volksmäßigen. Dagegen beweisen Edmund Kretschmers »Folkunger« 1874 und »Heinrich der Löwe« 1877, Felix Dräsekes »Gudrun« (Hannover 1884) und »Herrat« (Dresden 1892), August Klughardts »Iwein« (1879) und »Gudrun« (1886), Karl Goldmarks »Merlin« 1886, August Bungerts »Homerische Welt« (1896—1903), Philipp Rüfers »Merlin« 1887 und »Ingo« 1897, Felix Weingartners »Sakuntala« 1884, »Malawika« 1886 und »Genesius« 1893, Eugen d'Alberts »Ghismonda« (Dresden 1895) und »Gernot« (Mannheim 1897), Richard Straußs »Guntram« (Weimar 1894), Max Schillings' »Ingwelde« (Karlsruhe 1894) und »Moloch« (Dresden 1906), Hans Pfitzners »Der arme Heinrich« (Mainz 1895), »Die Rose vom Liebesgarten« (Elberfeld 1901) und »Palestrina« (München 1917), Cyrill Kistlers »Kunihild« 1884, Wilhelm Kienzls »Urvasi« (Dresden 1886), Reinhold Beckers »Frauenlob« 1892 und »Ratbold« 1898, Reinhold L. Hermans »Wulfrin« (Köln 1896), Paul Geislers »Ingeborg« 1884 und »Hertha« 1891, Ad. Sandbergers »Ludwig der Springer« 1895, Ludwig Thuilles »Theuerdank« 1897 und »Gugeline« 1901, Heinrich Zöllners »Faust« (München 1887), M. Moszkowskis »Boabdil« 1892, X. Scharwenkas »Mataswintha« 1897 usw. das machtlose Ringen um die Nachfolge Wagners. Um ein von Wagner unabhängigeres Opernideal ringen Ferruccio Busoni (»Die Brautwahl« 1912, »Arlecchino« 1921), der an die Commedia dell' arte fantastisch anknüpft, Franz Schreker (»Das Spielwerk«, »Der ferne

Al. Ritter. Hugo Wolf. Eugen d'Albert. S. v. Hausegger. Engelbert Humperdinck. Siegfr. Wagner. W. Kienzl. Kretschmer. Draeseke. Klughardt. Goldmark. Bungert. Rüfer. Weingartner. E. d'Alberts. Richard Strauß. Schillings. H. Pfitzner. Kistler. W. Kienzl. R. Becker. R. L. Herman. Geisler. Sandberger. Thuille. H. Zöllner. Moszkowski. X. Scharwenka. Busoni. Schreker.

Klang«, »Die Gezeichneten«, »Der Schatzgräber«), Richard Strauß (s. S. 273), E. W. Korngold (»Der Ring des Polykrates«, »Die tote Stadt«) und Walter Braunfels (»Die Vögel« 1920).

Richard Strauß. E. W. Korngold. W. Braunfels.

XIV. Kapitel.

Die Instrumentalmusik nach Beethoven.

§ 73. Die Kapellmeistermusik. Im Mittelalter gehören die Komponisten und Musiktheoretiker fast ausnahmslos dem geistlichen Stande an; nur die ritterlichen und fürstlichen Troubadoure und Minnesänger mit ihren dem Stande der fahrenden Musikanten angehörigen musikalischen Helfern, den Jongleurs, machen eine Ausnahme. Die Folgezeit, das 14.—16. Jahrhundert, bringt die Kapellsänger, die Mitglieder und Leiter der geschulten Sängerchöre an Fürstenhöfen und großen Kathedralen als Komponisten zu Ehren; seit der Mitte des 16. Jahrhunderts treten die Organisten neben die Kirchenkapellmeister, zuerst in Italien, bald aber besonders auch in Deutschland und England; im Laufe des 17.—18. Jahrhunderts erwächst in den Maestri al cembalo der Operntheater ein neuer Berufsstand für die Komponisten; der gewaltige Aufschwung der Instrumentalmusik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts führt zur Entstehung leistungsfähiger Orchester in allen größeren Städten und damit treten berufsmäßige Orchesterdirigenten in den Vordergrund und zwar ganz besonders auch als Komponisten. Wenn die großen Wiener Meister Mozart und Schubert keine Kapellmeisterposten erlangen konnten, so lag das hauptsächlich daran, daß die begehrten Stellen schon mit angesehenen, wenn auch ihnen weit unterlegenen Komponisten besetzt waren. Beethoven begehrte keinen derartigen Posten; Gluck und Haydn aber haben solche bekleidet. Weber, Marschner, Spohr, Spontini, Meyerbeer waren Kapellmeister. In großen Städten, wo die Zahl der bedeutenden Komponisten die Zahl der verfügbaren Dirigentenstellen weit überstieg, bildete sich ein zweiter Komponistenstand in den Direktoren und Lehrern der Konservatorien. Diese komponierenden Kapellmeister und Konservatoriumsprofessoren waren aber keineswegs wie ehedem die Kantoren und Organisten der Kirchen und Maestri der Oper zum Komponieren verpflichtet. In dieser Hinsicht hatten sich die Zeiten gründlich geändert. Der gewaltig angewachsene Schatz der neuen Literatur, allmählich seit Anfang des 19. Jahrhunderts auch immer mehr bereichert durch Hervorholen der unsterblichen Werke der Meister der Vergangenheit, erforderte

Musiker geistl. Standes. Troubadeurs und Jongleurs. Kapellsänger. Organisten. Maestri al cembalo. Kapellmeister. Konservatoriumsprofessoren.

vor allem verständnisvolle Interpreten. Die ständigen Konzertunternehmungen sahen bald ihre Hauptaufgabe in der Vorführung der klassischen Werke auf dem Gebiete der Orchestermusik und der Chormusik mit Orchester. Aber die günstige Gelegenheit, eigene Kompositionen durch die ihnen unterstellten Instrumental- und Vokalkörper zur Aufführung zu bringen, war zu verlockend, als daß die Kapellmeister sie nicht hätten benutzen sollen; und so komponierten sie fleißig drauf los, obgleich es nicht von ihnen verlangt, ja nicht einmal eigentlich gewünscht wurde. Wo das Decorum Beschränkung auferlegte, kamen die gegenseitigen Aufmerksamkeiten und Gefälligkeiten zu Hilfe — kurz, im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts stand die »Kapellmeistermusik«, die Komposition der praktischen Routiniers, dermaßen in Blüte, daß es notwendig wurde, dagegen Front zu machen. Das geschah besonders durch Robert Schumanns Neue Zeitschrift für Musik (1834) gleichzeitig mit der Bekämpfung des inhaltlosen Virtuosentums. Aus der langen Reihe der Kapellmeister, welchen außer dem Orchester, der Oper, dem Chor, die sie ständig zu dirigieren hatten, auch teilweise noch die immer mehr in Schwang kommenden großen Musikfeste Gelegenheit zur Aufführung eigener Werke boten, seien genannt Friedrich Schneider (1786—1853, seit 1821 Hofkapellmeister in Dessau, dessen Oratorien, Symphonien und Kammermusikwerke restlos vergessen sind, obgleich er lange eine dominierende Stellung einnahm und seit 1829 auch eine eigene Musikschule leitete), Karl Gottlob Reissiger (1789—1859, seit 1827 Kapellmeister in Dresden, der außer einigen Opern und Kammermusikwerken seinen Schöpferdrang hauptsächlich in kleineren Formen betätigte [Lieder, Klaviersachen]); Ferdinand Ries (1784—1838, Kapellmeister in Aachen und Frankfurt, hauptsächlich Instrumentalkomponist), P. Jos. von Lindpaintner (1791—1856, seit 1819 Hofkapellmeister in Stuttgart, Opern, Instrumentalwerke und Lieder), Fr. Wilh. Kücken (1810—1882, 1851—1861 Hofkapellmeister in Stuttgart, hauptsächlich Liederkomponist), Wilhelm Taubert (1811—1891, 1831—1869 Hofkapellmeister in Berlin, Opern, Schauspielmusiken usw. aber gute Lieder und Klaviersachen), Heinrich Dorn (1804—1892, seit 1849 Hofkapellmeister in Berlin, Opern und gute Lieder), Franz Gläser (1798—1869, Kapellmeister in Wien, Berlin und Kopenhagen, weit über 100 Bühnenwerke aller Art), Franz Lachners Brüder Ignaz Lachner (1807—1895, Kapellmeister in Wien,

Kapellmeistermusik. Fr. Schneider. G. Reißiger. Ferd. Ries. Lindpaintner. Kücken. W. Taubert. H. Dorn. Fr. Gläser. Ign. Lachner.

Stuttgart, München, Hamburg, Stockholm und Frankfurt a. M., Opern und sonstige Werke aller Art) und Vincenz Lachner (1810—1893, 1836—1873 Kapellmeister in Mannheim, Opern, Männerquartette usw.), Franz Abt (1819—1885, Kapellmeister in Bernburg, Zürich und Braunschweig, hauptsächlich Männergesangskomponist), Jos. Wenzel Kalliwoda (1800—1866, 1821—1853 fürstl. Kapellmeister in Donaueschingen), Heinrich Esser (1818—1872, Kapellmeister in Mannheim und Wien), in Darmstadt Wilhelm Mangold (1796—1875, 1825—1859 Hofkapellmeister) und seine Söhne Georg und Karl, in Wien Joseph Eybler (1764—1846, 1804 Vize-, 1824 erster Hofkapellmeister, Kirchenmusik und Instrumentalwerke), Joseph Weigl (1766—1846, seit 1825 Hofkapellmeister, 30 Opern [Die Schweizerfamilie 1809], eine Menge Kirchenmusik und Instrumentalwerke), Adalbert Gyrowetz (1763—1850, seit 1804 Hofkapellmeister, 30 Opern, 10 Ballette, 19 Messen und unzählige Instrumentalwerke aller Art), Joh. Bapt. Gänsbacher (1778—1844, seit 1823 Kapellmeister am Stephansdom, hauptsächlich Kirchenkomponist), Ignaz Aßmayer (1790—1862, Kirchenmusik und Oratorien) usw. usw. Daß die zum Teil massenhafte Produktion dieser in maßgebenden Stellungen befindlichen Komponisten zweiten Ranges die Verbreitung und Pflege der wirklich bedeutenden Musik stark beeinträchtigte und dem Aufkommen neuer Talente im Wege stand, ist klar.

Vinc. Lachner. Fr. Abt. J. W. Kalliwoda. H. Esser. W. Mangold. J. Eybler. J. Weigl. Adalb. Gyrowetz. Gänsbacher. J. Aßmayr.

§ 74. Romantiker und Klassizisten. Die mit Weber und Schubert zuerst einsetzende musikalische Romantik fand außerhalb der Oper zunächst ihre Fortsetzung durch Mendelssohn und Schumann und deren Nachfolger und zwar durch Mendelssohn speziell auf instrumentalem, durch Schumann auf instrumentalem und vokalem Gebiete. Felix Mendelssohn-Bartholdy, der Enkel von Moses Mendelssohn, ist am 3. Febr. 1809 zu Hamburg geboren und am 4. Nov. 1847 zu Leipzig gestorben. Sein vermögender Vater, der sein Bankhaus 1812 nach Berlin verlegte, ließ ihm eine glänzende Erziehung angedeihen und sein sich früh zeigendes Talent für die Musik durch die besten Lehrer ausbilden (Ludwig Berger und K. Fr. Zelter). Mit 17 Jahren schrieb er seine Sommernachtstraum-Ouvertüre, mit 19 »Meeresstille und glückliche Fahrt«, mit 21 die Hebriden-Ouvertüre und die Schottische Symphonie und trat damit bestimmt das Erbe von Schubert und Weber an. Auch das erste Heft der Lieder ohne Worte entstand bereits 1828, über-

Mendelssohn.

haupt steht in dem Zwanzigjährigen der fertige Meister da und von einer eigentlichen Weiterentwickelung seines Könnens kann eigentlich nicht gesprochen werden. Bei seinem exzeptionellen Talent für Formgebung ist das nicht eben verwunderlich; auch ist ja sein Leben so kurz bemessen, daß zwischen seinem ersten und seinem letzten Werke kaum mehr als 20 Jahre liegen. Nach ein paar Reisen nach England (1828, 1832 und 1839), Italien und Paris (1830—1831) übernahm er, nachdem seine Bewerbung um die Nachfolge Zelters als Dirigent der Berliner Singakademie fehlgeschlagen, 1834 die städtische Musikdirektorstelle zu Düsseldorf, vertauschte dieselbe aber 1835 mit der Direktion der Leipziger Gewandhauskonzerte, die er bis zu seinem Tode führte. Eine ihm schon 1830 offerierte Professur für Musik an der Berliner Universität schlug er aus und verschaffte sie seinem Freunde A. B. Marx. Der Gedanke Friedrich Wilhelms IV., ein Konservatorium im großen Stile in Berlin zu gründen mit Mendelssohn als Direktor, gelangte nicht zur Verwirklichung; doch wurde ihm 1842 der Ehrentitel eines Generalmusikdirektors verliehen. Dagegen begründete Mendelssohn nun das Leipziger Konservatorium (1843), das sich schnell zu einem der angesehensten Lehrinstitute der Welt entwickelte (mit Robert Schumann, Moritz Hauptmann, E. Fr. Richter, Ferdinand David, K. Ferd. Becker, E. Wenzel, L. Plaidy und [seit 1846] auch Ignaz Moscheles als Lehrern; Schumann trat schon 1844 wieder zurück).

Der Schwerpunkt von Mendelssohns Kompositionstätigkeit liegt in seinen Instrumentalwerken: 7 Ouvertüren (außer den genannten besonders noch ‚Das Märchen von der schönen Melusine'), 5 Symphonien (Nr. III *A*moll ‚schottische', IV *A*dur ‚italienische', II ‚Lobgesang' [mit Chor und Soli]), das allbeliebte Violinkonzert, zwei Klavierkonzerte, klangschöne Kammermusikwerke (ein Streichoktett, zwei Streichquintette, 7 Streichquartette, je zwei Klaviertrios und Cellosonaten, Variationen für Cello und Klavier), eine Menge Solostücke für Klavier, voran die 8 Hefte »Lieder ohne Worte«, die eine Fülle feinsinniger Musik enthalten und lange Zeit eine beinahe geschmacksgefährliche Popularität erlangten, ausgezeichnete stimmungsvolle Variationenwerke, Rondos und Capricen usw. Von seinen Vokalwerken gehört die schon 1831—1832 geschriebene, keck hingeworfene ‚Letzte Walpurgisnacht' zu den echt romantischen Schöpfungen, während seine beiden großen Oratorien ‚Paulus'

(1836) und ‚Elias‘ (1846) an Händel heranreichen, ohne doch die weichere Natur ihres Schöpfers zu verleugnen (ein drittes Oratorium ‚Christus‘ blieb Fragment); wertvoll sind auch seine Chöre zu Sophokles’ Ödipus auf Kolonos und Antigone, seine Musik zu Racines Athalie, Psalmen und Motetten, auch seine 6 Orgelsonaten, und zu größter Popularität gelangten seine gemischten Quartette, Männerquartette und Duette. Seine Lieder für eine Singstimme bleiben mit Ausnahme einiger Goethelieder hinter denen Schumanns und Schuberts an Distinguiertheit zurück, zeigen aber vielfach großen Schwung und romantische Stimmung. Ein allgemeines Charakteristikum der Musik Mendelssohns ist formale Schönheit, die alle Ecken und Härten vermeidet und hinter der eine weiche, lyrische Natur steht. In der Kammermusik Mendelssohns, der selbst ein sehr feinsinniger Pianist war, zeigt sich hie und da ein Ansatz zu virtuosem Wesen, das aber stets innerhalb enger Grenzen gehalten ist und nicht aufdringlich heraustritt.

Mendelssohn und Schumann.

Viel elementarer als bei Mendelssohn bricht bei Schumann das Individualistische des musikalischen Ausdrucks durch, in den Jugendwerken öfters sogar mit naturalistischer Ungeschlachtheit, weiterhin aber streng gezügelt durch ästhetische Kritik und getragen von einem reichen poetischen Empfinden. Während Mendelssohn die historisch gewordenen Formen hochhält, tritt Schumann anfänglich geradezu als Formverächter und Feind alles Schematismus auf, will Neues bringen und erscheint daher oft sprunghaft und willkürlich, lenkt aber bald zu besonnenerem Schaffen um, wobei noch genug frappante Originalität übrig bleibt, um ihn scharf von Mendelssohn zu unterscheiden und ihm einen hervorragenden Platz unter den selbständigen Künstlernaturen zu sichern.

Schumann.

Robert Schumann ist am 8. Juli 1810 zu Zwickau geboren und starb am 29. Juli 1856 nach zweijähriger geistiger Umnachtung zu Endenich bei Bonn. Seine Lehrer waren Friedrich Wieck und Heinrich Dorn in Leipzig, wohin er 1828 ging, um die Rechte zu studieren. Bereits 1830 wandte er sich ausschließlich der Musik zu, trat seit 1832 mit gedruckten Klavierkompositionen hervor und rief 1834 die Neue Zeitschrift für Musik ins Leben, die er bis 1844 redigierte. Seine geistvolle kritische Tätigkeit, die warm für den Fortschritt eintrat, machte ihn schnell bekannt. Nachdem er 1839 von der Universität Jena den Doktortitel erlangt, verheiratete er sich mit Klara Wieck, der Tochter seines Lehrers, und führte

mit ihr ein glückliches Familienleben, wenn auch in stetem Ringen um die pekuniäre Existenz. Nach nur einjähriger Tätigkeit als Lehrer am Leipziger Konservatorium siedelte er 1844 nach Dresden über, wo er zwei Vereine dirigierte und Unterricht erteilte. 1850 übernahm er die städtische Musikdirektorstelle zu Düsseldorf, zeigte sich aber zufolge schnellen Fortschreitens eines Gehirnleidens, dessen erste Anfänge weit zurück liegen, der Aufgabe nicht gewachsen, so daß er 1853 entlassen werden mußte. Der Ausbruch des Wahnsinns erfolgte Ende Februar 1854.

Schumanns Kunst ist in noch viel ausgesprochenerem Maße als diejenige Mendelssohns und auch Schuberts Kleinkunst, ihre Wirkungen beruhen nicht auf großen Linien, weit gespannten Bögen, gewaltigen Entwickelungen und Steigerungen, sondern auf dem fein ziselierten Detail. Deshalb ist er am größten in Klavierstücken kleinen Umfangs oder losen Verkettungen solcher und im eng begrenzten Liede. Auf beiden Gebieten hat er aber eben darum epochemachende Bedeutung erlangt. In der Vertiefung der Wechselbeziehungen zwischen Text und Begleitung im Liede bedeutet er einen wesentlichen Fortschritt über Schubert hinaus. Der Handhabung großer Formen ist er nicht ganz gewachsen, soweit dieselben nicht die Zerlegung in kaleidoskopisch aneinandergereihte kleine Bilder vertragen. Doch sind auch seine vier Symphonien reich an Schönheiten im Detail und nehmen streckenweise auch mit Glück einen weiteren Flug. Seine beiden berühmten Chorwerke, ‚Das Paradies und die Peri‘ (1843) und ‚Der Rose Pilgerfahrt‘ (nach 1850) verdanken ihre Wirkung seiner Begabung für Kleinarbeit und auch für die Musik zu Byrons ‚Manfred‘ und die Szenen aus Goethes ‚Faust‘ gilt dasselbe. Als Klavierpoet ist er unübertroffen. Aus der langen Reihe seiner Klavierwerke seien als besonders für seine Eigenart charakteristisch herausgehoben die Intermezzi Op. 4, Carnaval Op. 9, Phantasiestücke Op. 12, Etudes symphoniques Op. 13, Kreisleriana Op. 16, Novelletten Op. 21, Kinderszenen Op. 15, Nachtstücke Op. 23 und die vierhändigen ‚Bilder aus Osten‘ Op. 66. Von den Liederheften seien ‚Dichterliebe‘ Op. 48 und ‚Frauenliebe und Leben‘ Op. 42 speziell genannt; doch sind Perlen über eine ganze Reihe weiterer Hefte verstreut. Sehr wertvoll sind auch seine Chorlieder für gemischten Chor und für Frauenchor. Zu seinen glänzendsten Leistungen im größeren Rahmen zählen sein Klavierkonzert und das Konzertstück, das Klavierquintett, Klavier-

quartett, die 3 Trios und die beiden Violinsonaten. Schumanns einziger Versuch in der dramatischen Komposition, die Oper ‚Genovefa‘ (Leipzig 1850) erzielte einen Achtungserfolg, über den es auch spätere Wiederaufnahmen nicht eigentlich haben bringen können.

In die Gefolgschaft Mendelssohns gehören Julius Rietz (1812—1877, Mendelssohns Nachfolger in Düsseldorf und Leipzig, 1860 Hofkapellmeister in Dresden) mit guten Orchesterwerken, auch Konzerten und Kirchenmusik; Ferdinand Hiller (1811—1858, seit 1858 städtischer Musikdirektor und Leiter des Konservatoriums in Köln) mit großen und kleinen Werken aller Gattungen (Oratorien, Opern, Orchesterwerke, Klaviermusik, Kammermusik, Lieder), auch geistvoller Schriftsteller; William Sterndale Bennett (1816—1875), 1845 Begründer der Londoner Bachgesellschaft, 1856 Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft, 1866 Direktor der Academy of music in London (Ouvertüren, Chorwerke, Klaviermusik), durch den Mendelssohns Stil in England Wurzel faßte; Niels Wilhelm Gade in Kopenhagen (1817—1890), eine selbständige, aber Mendelssohn innig verwandte Erscheinung, einer der ersten Vertreter der in der Folge auf selbständige Beachtung Anspruch erhebenden skandinavischen Musik (8 Symphonien, 5 Ouvertüren, Suiten und andere Orchestersachen, eine Reihe auch in Deutschland zeitweilig vielgesungener Chorwerke, Kammermusik, Chorlieder, Lieder, Klaviersachen). Mehr an Schumann als Mendelssohn knüpfen an Robert Volkmann (1815—1883, in Prag, Wien und Pest lebend), mit 2 Symphonien, 3 Serenaden für Streichorchester, Kammermusikwerken, zwei- und vierhändigen Klavierstücken, aber auch kirchlichen und weltlichen Gesangskompositionen; Stephen Heller (1813—1888, seit 1838 in Paris), ausschließlich Klavierkomponist, überwiegend im Miniaturstil; Robert Franz (1815—92, 1859—68 Universitätsmusikdirektor in Halle a. S.), bis auf einige kirchlichen Kompositionen und Chorlieder ausschließlich Liederkomponist und als solcher eine durchaus eigenartige Erscheinung, da seine Vertiefung in die Werke Bachs und Händels (von denen er eine stattliche Reihe mit Einarbeitung des Generalbaß-Akkompagnements in die Instrumentierung herausgab) seine Stimmführung derjenigen der alten Kontrapunktiker annähert; Albert Dietrich (1829—1908), 1861—1891 Hofkapellmeister in Oldenburg (Symphonie *D*moll, Ouvertüre ‚Normannenfahrt‘, Oper ‚Robin Hood‘, Chorgesänge mit Orchester u. a.); Karl Reinecke (geb. 23. Juni 1824 in Altona, gest. 10. März

J. Rietz.
Ferd. Hiller.
W. St. Bennett.
N. W. Gade.
R. Volkmann.
St. Heller.
Robert Franz.
Alb. Dietrich.
Karl Reinecke.

1910 in Leipzig), 1860—1895 Dirigent der Gewandhauskonzerte in Leipzig und Lehrer am Konservatorium, 1897—1902 Studiendirektor, gest. 1910), ein auf allen Gebieten fruchtbarer Komponist von distinguierter Haltung (Symphonien, Ouvertüren, Klavier- und andere Konzerte, Kammermusikwerke, Opern, 2 Messen, Chorwerke, Klavierwerke aller Art, Chorlieder und Lieder); Theodor Kirchner (1823—1903, 1843—1862 Organist in Winterthur, dann in Meiningen, Würzburg, Leipzig, Dresden und Hamburg, wie Stephen Heller ein spezieller Meister der Klavierminiatur [gegen 100 Werke], auch Lieder); Adolf Jensen (1837—1879, in Königsberg, Berlin, Dresden, Graz und Baden-Baden, ebenso feinsinniger Lieder- wie Klavierkomponist [auch Chorwerke]; Hermann Götz (1840—1876, in Winterthur und Zürich), dessen Opern ‚Der Widerspenstigen Zähmung' 1874 und ‚Francesca da Rimini' (beendet von Ernst Frank, Mannheim 1877) zu dem Besten gehören, was die neuere Opernliteratur außer Wagner aufzuweisen hat und der auch mit seiner ‚Nänie', einer Symphonie *F*dur, Frühlingsouvertüre, je einem Klavierkonzert und Violinkonzert, wenigen Kammermusikwerken, Klaviersachen und Liedern Anspruch auf dauernde Beachtung hat; Hugo Wolf, geb. 13. März 1860 zu Windischgräz, gest. 22. Febr. 1903 in Wien, seit 1897 geistig umnachtet, einer der allerhervorragendsten Vertreter des neueren Liedes, der außer 51 Goethe-Liedern und 53 Mörike-Liedern, einem Spanischen Liederbuch und Italienischem Liederbuch usw., einer Oper (vgl. S. 252), eine symphonische Dichtung Penthesilea und wenige Chorgesänge mit Orchester geschrieben hat; Woldemar Bargiel in Berlin (1828—1897), der Stiefbruder von Clara Schumann (Ouvertüren und andere Orchesterwerke, Kammermusik, Klaviersachen, auch geistliche und weltliche Chorgesänge); Theodor Gouvy (1822—1888), in Paris gebildet, aber durchaus der Mendelssohnschen Richtung anhängend (deutsche Chorwerke, Orchesterwerke, viel Kammermusik); Heinrich von Herzogenberg (1843—1900 in Leipzig und Berlin, große weltliche Chorwerke, Requiem, Messen, Oratorien, Symphonien, Kammermusik, Klaviersachen usw.); Josef Brambach in Bonn (1833—1902, große Chorwerke, auch Kammermusik und Lieder); Heinrich Hofmann in Berlin (1842—1902, Fritjof-Symphonie, Ungarische Suite und andere Orchesterwerke, Opern, Chorwerke, vierhändige Klaviermusik); Franz von Holstein (1826—1878, Opern,

Th. Kirchner. Adolf Jensen. Herm. Götz. Hugo Wolf. W. Bargiel. Th. Gouvy. H. v. Herzogenberg. J. Brambach. H. Hofmann. Fr. v. Holstein.

Ouvertüren, Lieder, Kammermusik); Georg Vierling (1820—1901 in Berlin, große Chorwerke, auch Orchesterwerke und Klaviermusik); Friedrich Gernsheim in Berlin (geb. 1839 in Worms, Chorwerke, Kammermusik, Orchesterwerke); Moritz Moszkowski in Berlin und Paris (geb. 1854 in Breslau, Orchesterwerke, Oper ‚Boabdil‘, Klaviersachen), Philipp Scharwenka in Berlin (1847—1917), Chorwerke, Orchesterwerke, Kammermusik) und sein Bruder Xaver Scharwenka in Berlin (geb. 1850 in Samter in Posen, Klavierkonzert *B*moll, Kammermusik, Oper ‚Mataswintha‘); Heinrich Zöllner (geb. 1851 in Leipzig, Chorwerke mit Orchester, Opern [Faust 1. und 2. Teil]); Hans Huber in Basel (1852—1921, Symphonien, Kammermusik, Chorwerke, Klaviersachen und Lieder); Karl Goldmark in Wien (1830—1915, Opern, Symphonien, Chorwerke, Kammermusik); Ignaz Brüll in Wien (1846—1907, Opern, Orchester- und Kammermusik); Philipp Rüfer in Berlin (1844—1919, Opern ‚Merlin‘, ‚Ingo‘, Kammermusik); Edmund Kretschmer in Dresden (1830—1908, Opern [Die Folkunger 1874], Chorwerke). Auch Anton Rubinstein (1829—1894) ist hier anzuschließen, der nach Liszt am höchsten gefeierte Pianist, der aber auch als Komponist eine große Produktivität entfaltete, Schüler von Villoing in Moskau und S. Dehn in Berlin, 1862 Begründer des Petersburger Konservatoriums. Wenn auch Rubinstein in einigen späteren Werken national-russische Töne angeschlagen hat, so gehört er doch mit seinem gesamten Schaffen in die Gefolgschaft der Leipziger Meister (6 Symphonien, 4 Ouvertüren, 5 Klavierkonzerte, eine große Zahl Kammermusikwerke aller Art, brillante Klaviersachen, 10 Opern, 1 Ballett, 4 große Oratorien [geistliche Opern] und viele zum Teil sehr bekannt gewordene Lieder). Wie als Pianist, war Rubinstein auch als Komponist eine kraftstrotzende impulsive Natur, entbehrte aber strenger Selbstkritik. Sein als Pianist kaum minder bedeutender Bruder Nikolaus Rubinstein (1835—1881) begründete 1866 das Moskauer Konservatorium. Ebenfalls unter deutschem Einflusse steht Peter Iljitsch Tschaikowsky (geb. 25. Dez. 1840 zu Wotkinsk, gest. 6. Nov. 1893 in Petersburg); obgleich derselbe in einigen seiner Werke spezifisch russische Töne anschlägt, so gehört er doch nicht zu den eigentlich russisch-nationalen Komponisten (vgl. § 76), sondern steht in der Weltliteratur. Sein Stil steht besonders dem Schumanns nahe, hat sich aber Lisztschen und Wagnerschen Einflüssen nicht ver-

G. Vierling. Fr. Gernsheim. M. Moszkowski. Ph. Scharwenka. X. Scharwenka. H. Zöllner. H. Huber. K. Goldmark. Ign. Brüll. Ph. Rüfer. E. Kretschmer. Ant. Rubinstein. Nik. Rubinstein. Tschaikowsky.

schlossen, soweit sein im Grunde durchaus lyrisches Talent das zuließ. Seine innerste Natur zeigt sich besonders in den feineren minder virtuosen Klaviersachen und Liedern; seine großen Werke haben ihre besten Momente in Stellen, welche ihm Gelegenheit geben, sich als Miniaturmaler zu zeigen. Zwar hat Tschaikowski sich mit den symphonischen Dichtungen ‚Sturm‘, ‚Francesca da Rimini‘, ‚Manfred‘, ‚Romeo und Julia‘ und ‚Hamlet‘ in die Reihe der Programmusiker gestellt, doch nur etwa so wie Raff unter steter Betonung des rein Musikalischen; er steht gegenüber Liszt an Großzügigkeit weit zurück. Auch seine 6 Symphonien, die eine Zeitlang sehr gefeierte sechste Symphonie (pathétique *H*moll) nicht ausgenommen, lassen doch den weiten Blick und die großen Linien des eigentlichen Symphonikers vermissen. Die Orchesterwerke, in denen er sich als Nationalrusse gibt, wie die Ouvertüre 1812, aber auch manche Einzelsätze seiner Symphonien leisten das mögliche im zu Tode hetzen derselben kurzen rhythmischen Motive und in der Entfaltung instrumentalen Lärms. Die Gegensätze seiner weichen lyrischen Eigennatur und des grobdrähtigen Stockrussen sind nicht ausgeglichen, sondern stehen unvermittelt nebeneinander. Natürlich scheiterten auch seine zahlreichen Opernversuche an dem Mangel eigentlicher Bühnenbegabung; nur der lyrisch gehaltene ‚Eugen Onegin‘ (1877) hat den Weg über eine größere Zahl außerrussischer Bühnen gefunden. Schon jetzt ist deutlich zu erkennen, daß nur ein Teil seiner Klaviermusik und seiner Lieder sich längere Zeit lebendig erhalten wird.

Eine mehr klassizistische Richtung verfolgte Schuberts Freund

Franz Lachner. Franz Lachner (1803—1890, in Wien, Mannheim und München; 7 große Orchestersuiten im kontrapunktischen Stil, 8 Symphonien, viele Kammermusikwerke, mehrere Opern, Oratorien und kirchliche

J. Rheinberger. Werke), auch Joseph Rheinberger in München (1839—1901, Orchesterwerke, große Chorwerke, eine Menge Kammermusik, 20 große Orgelsonaten, viele Messen und andere Kirchenmusik,

Fr. Kiel. Klavierkompositionen aller Art, Lieder); Friedrich Kiel in Berlin (1821—1885, 2 Requiem, Missa solemnis, Oratorium »Christus«, Stabat Mater und andere kirchliche Werke, gediegene Kammer-

M. Blumner. musikwerke und viel Klaviermusik); Martin Blumner in Berlin (1827—1901, 1876 Direktor der Singakademie; Oratorien, Motetten,

Max Bruch. Psalmen, auch Lieder); Max Bruch in Berlin (1838—1920) mit einer Reihe ihrer Zeit sehr gefeierter großen Chorwerke, auch

solchen für Männerchor, drei sehr geschätzten Violinkonzerten und andern Instrumentalsachen, auch mehreren Opern; Albert Becker in Berlin (1834—1899: *B* moll-Messe, Oratorium »Selig aus Gnade« und andere geistliche Werke, Männerchöre mit Orchester u. a.); Franz Wüllner (1832—1902, in München, Dresden und Köln: Chorwerk »Heinrich der Finkler«, Kirchenmusik, Lieder); Felix Draeseke in Dresden (1835—1913), in jüngeren Jahren ein Heißsporn der neudeutschen Richtung, aber allmählich sich den klassischen Idealen zuwendend (3 Symphonien, Orchesterserenade, Ouvertüren, Konzerte, Kammermusik und Klavierwerke, Messe, Requiem, Mysterium »Christus«, Opern und theoretische Schriften).

Alb. Becker. **Fr. Wüllner.** **Felix Draeseke.**

Brahms.

Über alle Zeitgenossen (mit Ausnahme des auf ganz andern Gebieten schaffenden Wagner) erhob sich aber mehr und mehr der von Schumann bereits 1853 der musikalischen Welt als der Meister der Zukunft signalisierte Johannes Brahms, geboren 7. Mai 1833 in Hamburg, gest. 3. April 1897 in Wien, der anfänglich ganz in Schumanns Art schreibend, durch dessen Verheißung einer großen Zukunft zu ernster Vertiefung seiner Studien angespornt, sich in die alten Meister versenkte und sich einen sehr stark gegen alle Zeitgenossen differenzierten eigenen Stil schuf, der allem billigen Effekt mit stolzer Verachtung aus dem Wege gehend ein tief leidenschaftliches Empfinden in Formen ausspricht, die zunächst schwerverständlich und damit die oberflächliche Menge nicht ansprechend, bei näherer Bekanntschaft immer mehr fesseln und interne Reize distinguiertester Art entfalten. Den Anfang seiner Umkehr zum Klassizismus bilden die Orchesterserenaden *D* dur und *A* dur mit ihrer an Haydn und Mozart gemahnenden Schlichtheit. Die Popularität Brahms', soweit von einer solchen gesprochen werden kann, nahm ihren Anfang von seinem »Deutschen Requiem« (1868), der »Rhapsodie aus Goethes Harzreise« (1869) und dem »Triumphlied« und »Schicksalslied« (1871). Außer einer dreijährigen Tätigkeit als Hofmusikdirektor in Detmold (1854—1857) sowie einer zweijährigen als Dirigent der Wiener Singakademie (1863—1864) und einer dreijährigen als Dirigent der Wiener Gesellschaftskonzerte (1871—1874) hat Brahms wie Beethoven stets nur der Komposition gelebt, seit 1862 überwiegend in Wien, das ihn immer wieder anzog, aber nicht in Aristokratenkreisen wie Beethoven, sondern in stolzer

Isoliertheit im Verkehr mit ernsten Kunstgenossen und hochgebildeten Kunstfreunden (Billroth). Die Gesamtzahl seiner Werke ist nicht sehr groß, aber dieselben sind fast ausnahmslos zum festen Bestande der Konzertrepertoires geworden und rangieren neben denen Beethovens, zunächst die weiteren Orchesterwerke: Variationen über ein Thema von Haydn (1876), 4 Symphonien (*C*moll 1876, *D*dur 1877, *F*dur 1883, *E*moll 1885); Akademische Festouvertüre und Tragische Ouvertüre (1880), 2 Klavierkonzerte (*D*moll 1859, *B*dur 1881), ein Violinkonzert (1877) und ein Doppelkonzert für Violine und Cello (1887); die weiteren Chorwerke mit Orchester: »Rinaldo« (mit Männerchor), »Gesang der Parzen« (6stimmig), »Nänie«, »Das Lied vom Herrn von Falkenstein« (Männerchor), Begräbnisgesang, Ave Maria; eine Anzahl geistlicher Gesänge a cappella, »Deutsche Fest- und Gedenksprüche« für Doppelchor, Gemischte Quartette (Zigeunerlieder [mit Klavier], Liebesliederwalzer [m. Klavier 4hdg.]), Gesänge für Frauenstimmen (zum Teil mit 2 Hörnern und Harfe) und für Männerchor, und ein reicher Schatz von Liedern, welche eine starke Steigerung der Liedkunst über Schumann hinaus bedeuten. Noch höheren Rang nehmen seine Kammermusikwerke ein (2 Streichsextette [das erste schon 1862], 2 Streichquintette, 1 Quintett für Klarinette und Streichinstrumente, 3 Streichquartette; mit Klavier: 1 Quintett, 3 Quartette, 4 Trios [das in *H*moll in doppelter Bearbeitung 1854 und 1891], 2 Cello-, 3 Violin- und 2 Klarinetten-Sonaten). Auch als Klavierkomponist hat sich Brahms eine Sonderstellung unter den bedeutendsten Meistern errungen durch Ausbildung einer eigenartigen Satztechnik mit zum Teil sehr hohen Anforderungen an die Spieler (Variationenwerke [über Themen von Händel, Schumann, Paganini usw.], 3 Sonaten, Balladen, Rhapsodien, Intermezzi usw., auch vierhändige, voran die sehr populär gewordenen Ungarischen Tänze).

Bruckner.

Neben Brahms steht als stetig wachsender Rivale in seiner Anerkennung Anton Bruckner (geb. 4. Sept. 1824 zu Ansfelden in Oberösterreich, gest. 11. Okt. 1896 in Wien, zuerst Stiftsorganist in St. Florian, 1855 Domorganist in Linz, 1867 Kompositionslehrer am Wiener Konservatorium) mit einer nur kleinen Zahl groß angelegter Werke (Symphonie I *C*moll, II *C*moll, III *D*moll, IV *Es*dur [romantische], V *B*dur, VI *A*dur, VII *E*dur, VIII *C*moll und drei Sätze einer neunten *D*moll; 2 große Messen, 1 Tedeum und wenige andere Kirchenwerke, auch einige Männerchöre mit Orchester und

a cappella-Quartette und ein Streichquintett). Bruckner, der erst als fast Sechzigjähriger bekannt wurde, zeigt eine starke melodische Erfindung und kontrapunktische Routine, aber im Gegensatz zu Brahms eine starke Hinneigung zur Entfaltung von Glanz und Pomp mit Anlehnung an Wagners Instrumentierungsweise; es fehlt aber seinen Werken strenge innerliche Logik.

An Brahms schließt an, auch in dem Zurückgreifen auf die polyphone Kunst Bachs: Max Reger, geb. 17. März 1873 in Brand (Oberbaiern), gest. 11. Mai 1916 in Leipzig, mit Kammermusikwerken, Chören mit Orchester, Chorliedern, Klavierliedern, kühn konzipierten Orgelwerken und Klavierwerken zu zwei und vier Händen, Orchesterwerken (Sinfonietta, Serenade, Variationen über Themen von Hiller und Mozart, Violinkonzert) und Kirchenkantaten einer wieder an Bach anknüpfenden Form. Regers Können ist ein imponierendes; doch ist seine Behandlung des modulatorischen Wesens oft gewaltsam und innerer Notwendigkeit entbehrend.

Max Reger.

Durchaus melodischer Eklektiker, aber von charakteristischer Zeitbedeutsamkeit ist Gustav Mahler (1860—1911, nach beendeter Kapellmeisterkarriere 1897—1907 Direktor der Wiener Hofoper) mit seinen neun Symphonien und dem »Lied von der Erde«.

G. Mahler.

§ 75. Die Programm-Musik. Die Tendenz der Musik zur Tonmalerei, d. h. zur absichtlichen Erzeugung bestimmter Assoziationen durch die melodischen und rhythmischen Bewegungsformen, auch durch besondere Klangfarben, ist uralt. Wenn im Jahre 586 n. Chr. Sakadas in seinem den Kampf Apollons mit dem Drachen Python darstellenden Nomos durch hohe überblasene Töne des Aulos die letzten Todesseufzer des verendenden Ungetüms ausdrückt, oder wenn 200 Jahre später Timotheos tonmalerisch einen Seesturm schildert, so stehen dieselben damit bereits vollständig auf einem Boden mit den Programm-Musikern des 19. und 20. Jahrhunderts. Es fehlt aber auch in der Zwischenzeit keineswegs an Anzeichen, daß die Komponisten sich der Fähigkeit der Musik bewußt sind, bestimmte Vorstellungen anzuregen, ohne daß das gesungene Wort der Träger ist. Es sei nur an die unzähligen Fälle erinnert, wo der Kuckucksruf, gesungen oder gespielt, berufen ist, Frühlingsstimmung zu erzeugen, die aber in dem Froschgequake und Vogelgezwitscher in den Komödien des Aristophanes ebenfalls bereits ihre klassischen Vorgänger haben. Durch Karl Büchers »Arbeit und Rhythmus« ist auch ausführlich nachgewiesen,

Sakadas.

Timotheos.

Kuckucksmusiken.

Aristophanes.

wie die charakteristischen Rhythmen gewisser Arbeiten in Arbeitslieder kommen und damit die Möglichkeit gegeben ist, durch die Rhythmen der Lieder die Arbeit selbst zu regeln. Eine Menge kleiner Einzelzüge, z. B. auch in den Madrigalen und Caccias der Florentiner im 14. Jahrhundert ließen sich noch anführen (Hundegebell, Jagdfanfaren, Sturm und Wogenprall); bei Jannequin treffen wir bereits im Großen die Nachbildung von Schlachtenlärm, Marktgeschrei, Waschweibergeschwätz und Vogelstimmen durch Singstimmen mit teilweise ganz sinnlosen Wortbildungen nach Art des antiken Phlattotrat, und G. Ph. Telemann schreibt bereits etwa um 1730 eine Ozeansymphonie (»Wassermusik«) und eine symphonische Dichtung »Don Quixote« (beide Werke sind französische Ouvertüren mit Tanzsuiten, deren einzelne Sätze Überschriften tragen wie »Galopp der Rosinante«, »Sanchos Esel«, »Ebbe und Flut«, »Die spielenden Najaden«, »Die scherzenden Tritons« usf.); auch Joh. Kuhnau's biblische Sonaten (»David und Goliath« usw.) und Seb. Bachs Capriccio auf die Abreise seines Bruders gehören hierher.

Florentiner Trecentisten.
Jannequin.
Telemann.
Kuhnau.
J. S. Bach.

Die Fähigkeit der Musik, Geräusche stilisiert nachzubilden oder durch Hoch und Tief die Vorstellungen von Hell und Dunkel zu erwecken usw., spielt eine sehr wichtige Rolle in der Instrumentalbegleitung aller Gesangskompositionen, so daß sie bei mangelnder szenischen Darstellung geradezu illustrierend wirkt, aber auch in der Oper die Illusion der Szenerie verstärkt. Auch ohne einen Text, den sie zu deuten hat, kann sie aber dieselben Fähigkeiten entfalten, wenn ein Titel oder dgl. die Phantasie in die richtigen Bahnen weist. Es ist bereits bei den Instrumental-Kanzonen des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts nichts seltenes, daß Überschriften wie La capricciosa, La capriola, La graziosa, L'ingrata auftreten, welche einen besonderen Charakter der Stücke andeuten und daher den Spieler in ganz bestimmter Richtung anregen. Noch mehr wird dieser Gebrauch durch die französischen Lautenisten eingebürgert (La caressante, L'héroique, Mars superbe, Cleopâtre amante, Junon jalouse, La coquette virtuose bei Denis Gaultier ca. 1660) und steht besonders bei Couperin in voller Blüte (L'auguste, La majestueuse, La prude, La voluptueuse, La lugubre, L'âme en peine, Les langueurs tendres, Les tricoteuses, Les abeilles, Le rossignol en amour, Les ombres errantes, Le gazouillement, La fileuse usw.). Es ist daher durchaus nichts neues, wenn Schumann einer großen Zahl seiner Charakterstücke

Namen von Instrumentalstücken um 1600.
D. Gaultier.
Couperin.
Schumann.

für Klavier solche bezeichnende Überschriften gegeben hat; sind doch auch Beethovens Sinfonia pastorale, Sonate pathétique und Sonata appassionata solcher Absicht entsprungen und noch viel weiter geht bereits Philipp Emanuel Bach mit seiner Triosonate in *C*moll, in welcher eine Violine mit Sordine einen Melancholicus und die zweite ohne Sordine einen Sanguineus vorstellt, von denen der letztere den ersteren schließlich aufheitert (die Sordine wird abgenommen).

Beethoven.

Ph. Em. Bach.

Es ist also sehr vieles von dem, was man als Charakteristikum einer angeblich ganz neuen Richtung in der Instrumentalmusik in Anspruch nimmt, in Wirklichkeit recht alt und seit langem in allgemeinem Gebrauch gewesen; nicht einmal das Detaillieren des Programms ist wirklich etwas neues, wie man sich leicht an Kuhnaus Sonaten überzeugen kann. Wenn trotzdem Berlioz mit seinen Programm-Symphonien auf sehr heftigen Widerspruch stieß und von seinen Anhängern als ein bahnbrechender Neuerer in den Himmel gehoben wurde und wird, so muß in seiner Art der Anwendung des Prinzips noch etwas Besonderes stecken. Man wird nicht fehlgehen, wenn man dies Besondere in seiner Einführung von Leitmotiven findet, welche ähnlich wie nachher bei Wagner Personen vorstellen und deren immer erneutes Auftreten daher innerhalb der buntwechselnden Bilder, welche seine Tongemälde entrollen, für diese eine einheitliche Beziehung auf diese Persönlichkeiten schaffen soll. Ganz wie nachher bei Wagner erfahren diese Personen vorstellenden Motive je nach der Stimmung, der Situation Umgestaltungen, selbst gewaltsame Verzerrungen ins Häßliche, die aber als solche erkannt werden müssen, wenn der Tonkünstler nicht seinen Zweck verfehlen will. In Berlioz' Symphonie fantastique (Episode de la vie d'un artiste, 1830) ist die von Berlioz selbst als solche bezeichnete Idée fixe das Abbild der Geliebten des Künstlers, der als Held der Darstellung gedacht ist; in Harold en Italie ist das Leitmotiv die Personifikation Harolds (Bratschensolo). Man braucht sich nur den ungeheuren Unterschied klar zu machen, welcher zwischen den Rollen der Leitmotive bei Berlioz und bei Wagner besteht, um einzusehen, weshalb die Berliozsche Anwendung auf unüberwindliche Schwierigkeiten stoßen muß. Bei Wagner sind die Szene und die agierenden Personen das selbstverständlich in erster Linie über den Sinn des durch die illustrierende Musik Ausgedrückten Orientierende, und selbst wo einmal das Orchester

Berlioz.

Leitmotive.

Berlioz und R. Wagner.

durch eins der personifizierenden Motive an einen nicht Anwesenden erinnert, wird entweder die Rede der gerade agierenden Personen denselben erwähnen oder aber der Vorgang auf der Bühne in seiner Beziehung zu der durch das Motiv in der Erinnerung wach gerufenen Person an sich leicht verständlich und aus dem Zusammenhange ersichtlich sein. Bei Berlioz fehlt jeder derartige Anhalt gänzlich, weil eben die Szene fehlt, und das Leitmotiv selbst soll der wichtigste Führer sein und zur Erzeugung der Vorstellung der Situation wesentlich dienen. Das unlösbare Problem der Programm-Musik dieser Art liegt nun aber darin, daß unmittelbarer Ausdruck der Musik, darstellende (tonmalerische) Verwendung der Mittel und obendrein noch symbolische (personifizierende) Motivbildung in buntem Wechsel zur Geltung kommen wollen, ohne eine sichere Garantie der Auseinanderhaltung dieser heterogenen Elemente. Bei Berlioz kommt dazu noch weiter als Hindernis eines ungetrübten Genusses seiner Musik eine gewisse Bizarrerie der Harmonik, ein absichtliches Vermeiden der aller Welt geläufigen harmonischen Grundformeln, das möglicherweise in einer Vertiefung in den Geist der Kirchentöne seinen Ursprung hat, aber nicht wie bei Brahms zu einer bloßen Umfärbung der Harmonie führt, sondern an den Grundsäulen derselben rüttelt. Es ist daher wohl begreiflich, daß so weit voneinander abstehende Musiker wie Mendelssohn und Wagner in der strikten Ablehnung von Berlioz' Musik sich zusammenfanden.

Mehrdeutigkeit der musikalischen Ausdrucksmittel.

Berlioz' Leben und Werke.

Hektor Berlioz ist am 11. Dez. 1803 zu Côte St. André geboren und am 8. März 1869 in Paris gestorben. Im Widerspruch gegen den Willen seines Vaters vertauschte er das Studium der Medizin mit dem der Musik und mußte sich selbst längere Zeit die Mittel zu seinem Unterhalt während des Studiums am Konservatorium (als Schüler Lesueurs) verdienen. Nach viermaligem vergeblichen Versuche errang er 1830 den Römerpreis mit der Kantate »La dernière nuit de Sardanapale«, hatte aber u. a. damals schon die Symphonie fantastique und die Ouvertüren Les franc juges und Waverley geschrieben. Aus Italien kehrte er schon nach $1\frac{1}{2}$ statt 3 Jahren enttäuscht zurück. Er entfaltete nun neben seiner kompositorischen eine rege Tätigkeit als Schriftsteller und wurde schnell eine bedeutende Autorität als Kritiker und Feuilletonist. 1839 wurde er Konservator, 1852 Bibliothekar am Konservatorium; eine Lehrerstellung blieb ihm versagt. Die phanta-

stische Symphonie erhielt eine Fortsetzung in Lélio (Le retour à la vie 1832), 1834 folgte ‚Harold in Italien‘, 1839 die Symphonie »Romeo und Julia« (mit Chören), schon in Italien auch die beiden neuen Ouvertüren König Lear und Rob Roy, 1840 zur Einweihung der Siegessäule die Symphonie funèbre et triumphale. An diese symphonischen Werke schließt sich eine ganz seinen Stil verleugnende biblische Trilogie »L'enfance du Christ«, deren ersten Teil er 1852 unter dem Namen Pierre Ducré aufführen ließ (die beiden andern Teile 1854 geschrieben). Sein größtes religiöses Werk, das für die Räume des Invalidendoms berechnete Requiem für ein gewaltig vergrößertes Orchester, wurde schon 1837 unter Habeneck aufgeführt (zum Gedächtnis des Generals Damrémont), 1849 folgte das dreichörige Tedeum mit Orgel und Orchester. Außer einigen kleineren Chorwerken (zum Teil Gelegenheitskompositionen) und Liedern und Duetten schrieb er eine wohlgelungene dramatische Szene La captive (Alt mit Orchester), die dramatische Legende »Fausts Verdammnis« (1846) und die Opern »Benvenuto Cellini« (1838, mit 2 Ouvertüren, die zweite als Carnaval Romain bekannt), »Beatrice und Benedikt« (1862 in Baden-Baden aufgeführt), »Die Eroberung Trojas« (erst 1890 in Karlsruhe erstmalig gegeben) und die daran anschließende »Die Trojaner in Karthago« (1863 in Paris, aber schnell zurückgestellt), im ganzen kaum 30 Werke.

Am frühesten fanden Berlioz' Werke wärmere Anerkennung in Deutschland, durch das er 1841—1842 eine Reise machte, um dieselben durch Konzerte bekannt zu machen. 1845 reiste er auch in Südfrankreich und Österreich zu gleichem Zwecke, 1847 in Rußland. In Frankreich blieb es lange bei ganz vereinzelten Aufführungen. Wenn auch sein »Requiem« und »Tedeum« zum Teil wegen der extravaganten Anforderungen an die ausführenden Kräfte sich nicht allgemeiner verbreiten konnten, so fand doch überhaupt sein gesamtes Schaffen nur bei fortschrittlichen Heißspornen eigentlichen Boden und blieb dem Gemeinbewußtsein dauernd fremd.

Franz Liszt.

Der erste Komponist, der Berlioz' Bestrebungen aufnahm und fortsetzte, war Franz Liszt (vgl. § 68), der 1847 dem Virtuosentum und damit dem Wanderleben entsagte und in Weimar als »Großherzoglicher Kapellmeister in außerordentlichen Diensten« (schon 1842 als solcher ernannt) eine Epoche machende Tätigkeit als Komponist und Dirigent entfaltete. Weimar wurde die Hochburg

der »Neudeutschen Schule« und der Ruhm der alten Musenstadt flammte noch einmal hell auf. Die Werke Wagners und Berlioz' fanden hier eine Pflegestätte und manches neue Talent (Peter Cornelius, J. Raff) wurde hier der Welt vorgestellt. Liszt selbst aber trat nun im großen Maßstabe als Komponist hervor, vor allem mit den symphonischen Dichtungen »Tasso« (1845), »Prometheus« (1850), »Bergsymphonie« (1853), »Orpheus« (1854), »Les préludes« (1854), »Mazeppa« (1854), »Festklänge« (1854), »Dante« (1855), »Hungaria« (1856), »Die Ideale« (1857), »Faustsymphonie« (1857), »Hunnenschlacht« (1857), »Festklänge« (1851 [1861]). In Weimar schrieb Liszt auch seine 15 »Ungarischen Rhapsodien« für Klavier (6 bearbeitete er auch für Orchester), welche den Klaviervirtuosen dankbares Material zubrachten und durch die von Liszt nur bearbeiteten kräftigen ungarischen Weisen sehr beliebt wurden. Die Weimarer Kunstblüte fand ein jähes Ende als gelegentlich der von Liszt veranstalteten Erstaufführung von Peter Cornelius' »Barbier von Bagdad« (Ende 1858) eine langsam erstarkte gegnerische Clique gegen dieselbe demonstrierte. 1861 verlegte Liszt seinen Wohnsitz von Weimar nach Rom und erschien in der Folge (seit 1869) nur mehr für einige Monate als Sommergast in Weimar, stets begleitet von einer Schar von Schülern. Nachdem die Versuche, den päpstlichen Dispens für eine Verheiratung mit der Fürstin Wittgenstein zu erlangen, definitiv gescheitert waren, nahm Liszt in Rom die niederen Weihen und ist daher der Liszt der Römischen Epoche vorwiegend Kirchenkomponist. Bereits in Weimar schrieb er die »Graner Festmesse«, 1855 auch mehrere Psalmen, in Rom die »Legende von der heiligen Elisabeth« (1862), das Oratorium »Christus« (1866), ein Requiem, das Oratorium »Stanislaus«, den »Sonnenhymnus des Franz von Assisi«, »Die heilige Cäcilia« u. a. kirchliche Werke, auch die symphonische Dichtung »Von der Wiege bis zum Grabe«.

Symphonische Dichtungen. *Ungarische Rhapsodien.* *Rom.* *Kirchliche Werke.*

Liszt und Berlioz.

Was Liszts symphonische Dichtungen von denen Berlioz' unterscheidet, ist vor allem ein gesunderer musikalischer Fonds; zwar verschmähte Liszt wie Berlioz die Einhaltung der schematischen Formen der Symphonie (denen er aber doch in der Faustsymphonie recht nahe kommt), die er durch eine freiere kombinatorische Verarbeitung von Motiven zu ersetzen suchte; aber seine Erfindung ist ausgiebiger und ansprechender als die Berlioz' und seine Harmonie sehr reich, seine Rhythmik nervig und buntgestaltig. An frappanten Instrumentierungswirkungen ist ihm dagegen Berlioz entschieden

überlegen. Auf diesem Gebiete ist Berlioz in ausgesprochenster Weise der Nachfolger Webers und Meyerbeers und hat auch auf Wagner sehr großen Einfluß ausgeübt.

Einen Kompromiß der Programm-Musik mit der Symphonie klassischer Form versuchte Joachim Raff (geb. 27. Mai 1822 zu Lachen am Züricher See, gest. 25. Mai 1882 als Direktor des Hochschen Konservatoriums zu Frankfurt a. M.), ist aber an dieser Halbheit gescheitert. Von seinen zum Teil mit ausführlichem Programm erschienenen 11 Symphonien sind besonders die dritte »Im Walde« und die fünfte »Lenore« zeitweilig sehr geschätzt worden, verblaßten aber vor den gehaltvolleren und distinguierteren Brahmsschen schnell. Auch seine ähnlich wie die Orchestersuiten Lachners auf die Praxis des 18. Jahrhunderts zurückgreifenden Klaviersuiten und die zahllosen sonstigen Klaviersachen und seine Kammermusikwerke sind bereits so gut wie verschollen, desgleichen seine Konzerte; seine Opern, sein Oratorium »Weltende, Gericht, neue Welt« und einige andere Chorsachen haben überhaupt wenig Anklang gefunden. Am lebensfähigsten haben sich einige Lieder und Klaviervortragsstücke erwiesen.

Joachim Raff.

Eigentlich Schule gebildet hat Berlioz nicht, auch nicht in Frankreich. Doch sind einige ihm verwandte Erscheinungen zu verzeichnen, zunächst Félicien David (1810—1871), der sich der religiös-schwärmerischen Sekte der Saint-Simonisten anschloß und bei deren Aufhebung 1833 eine Orientreise machte, deren Eindrücke er in der Ode-Symphonie (Symphonie mit Chören und verbindender Deklamation) ‚Le désert‘ (»Die Wüste«) schilderte, ein Werk, das David zum Schöpfer des Genres der exotischen Musik stempelt (er hat darin originale arabische Gesänge eingeführt). Alle sonstigen Werke Davids stehen an Bedeutung zurück (Chorsymphonie »Columbus« 1847, Opern La perle du Brésil 1851, Herculanum 1859, Lalla Roukh 1862, Le saphir 1865, Mysterium ‚Eden‘ 1848, auch zwei Symphonien, Kammermusikwerke und arabische Melodien in Klavierbearbeitung). Auch Louis Etienne Ernest Reyer (geb. 1823 zu Marseille, gest. 1909) gehört mit seiner Chorsymphonie ‚Le Selam‘ 1850 zu den Komponisten exotischer Musik, auch mit der großen Oper »Salammbo« (1890, Text nach Pierre Loti); von seinen sonstigen Werken ist die Oper »Sigurd« (1884) zu nennen.

Félicien David.

L. E. E. Reyer.

Während David und Reyer nur die zweifellose Zugehörigkeit zur Romantik in der Tonkunst mit Berlioz und Liszt zusammen-

bringt, ist dagegen entschieden von beiden stark beeinflußt, wenn auch nicht ihr persönlicher Schüler: César Franck (geb. 10. Dez. 1822 in Lüttich, gest. 9. Nov. 1890 in Paris, wo er seit 1843 lebte). In Franck sehen die Franzosen den Begründer einer jungfranzösischen Schule, welche ihren Schwerpunkt in der Instrumentalmusik sucht, die vorher immer nur eine zweite Rolle neben der Oper gespielt hatte. Als Programm-Musiker tritt Franck auch mit den symphonischen Dichtungen Les Éolides 1876, Der wilde Jäger (Le chasseur maudit) 1883, Les Djinns 1884 (mit Klavier), und Psyché 1887 (mit Chor); dazu kommen einige Kammermusikwerke von etwas zerfahrenem Wesen, eine Symphonie, zwei Opern (Hulda 1885 und Giselle 1888), einige kirchliche Kompositionen und die Oratorien Ruth 1846, Redemption 1872, Les Béatitudes (1880, als »Die Seligpreisungen« [Bergpredigt] auch in Deutschland bekannt

Vincent d'Indy.

geworden) und »Rebecca« (1881). Ein Schüler Francks ist Vincent d'Indy, geb. 1851 in Paris, seit 1896 Direktor der Schola cantorum, eines Konservatoriums, das die Ausbildung auf historische Studien basiert. Mit seinen symphonischen Werken (Wallenstein 1874, Jean Hunyady, Sauge fleurie, La forêt enchantée, Istar, Antonius et Cléopâtre) steht er entschieden auf dem Boden der Programm-Musik, schrieb aber auch zwei Symphonien, Kammermusikwerke, Chorwerke (Le chant de la cloche [nach Schiller], Le chevauché du Cid), auch Kirchenkompositionen und eine Menge Klaviersachen, Lieder und Chorgesänge. Zwar nicht

Gabriel Fauré.

ein Schüler Francks, aber ein Gleichstrebender ist Gabriel Fauré (geb. 1845), 1905—1920 Direktor des Pariser Konservatoriums, der gute Kammermusik- und Orchesterwerke, auch ein Requiem, Chorwerke (»Die Geburt der Venus«, Chor der Djinns, Bühnenmusiken u. a. schrieb. Aus dem jüngeren Nachwuchse ragen ferner hervor die

G. Charpentier. Claude Debussy.

Impressionisten Gustave Charpentier (geb. 1868), Komponist der Oper »Louise«, und Claude Debussy (1862—1918), dessen Musik zu Maeterlincks »Pelléas et Mélisande« Aufsehen erregte.

Der sensationellste Vertreter der Programm-Musik in Deutsch-

Richard Strauß.

land ist Richard Strauß, geb. 11. Juni 1864 zu München, anfänglich ein Komponist formalistischer Richtung (Symphonie *F* moll, Suite für 13 Blasinstrumente, Kammermusikwerke), aber seit 1885 an der Spitze der Modernen marschierend mit den symphonischen Dichtungen »Aus Italien«, »Don Juan« (1889), »Tod und Verklärung« (1890), »Macbeth« (1891), »Till Eulenspiegels lustige

Streiche« (1895), »Also sprach Zarathustra« (1895), »Don Quichote« (1898), »Ein Heldenleben« (1899); dazu kommen die »Sinfonia domestica« (1904), die Opern: »Guntram« (Weimar 1894), »Feuersnot« (Dresden 1901), »Salome« (das. 1905), »Elektra« (das. 1909), »Der Rosenkavalier« (das. 1911), »Ariadne auf Naxos« (Stuttgart 1912), die Pantomime »Josephslegende« (Paris 1914) und »Die Frau ohne Schatten« (Wien 1919) sowie zahlreiche farbenprächtige Lieder. Ein Vorzug der Programmkompositionen Straußs ist die meisterhafte Beherrschung der Instrumentationstechnik, doch ist seine melodische Erfindungskraft beschränkt, was besonders auch für seine dramatischen Werke verhängnisvoll ist. Die Zumutung, welche er der musikalischen Aufnahmefähigkeit in »Salome« und »Elektra« stellt, überschreitet jedes Maß. Die letzten Werke lenken wieder in schlichtere Bahnen ein.

Von sonstigen deutschen Programm-Komponisten seien noch genannt: Jean Louis Nicodé (1853—1919, Symphonien mit Chor »Das Meer« und »Gloria« [1904], symphonische Dichtungen »Maria Stuart«, »Faschingsbilder«, »Die Jagd nach dem Glück«), Siegmund von Hausegger (geb. 1872, symphonische Dichtungen »Barbarossa« und »Wieland der Schmied«, »Natursymphonie«, Orchestervariationen.

§ 76. Nationale Strömungen. Schon mit Peter Emil Hartmann und Niels W. Gade (vgl. § 69) beginnt Skandinavien durch eigenartige Reize seiner Volksmusik die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, und regt sich allmählich das durchaus moderne, älteren Zeiten gänzlich fremde Bestreben der Komponisten, musikalische Dialekte zu reden. Zweifellos hat die Romantik mit ihrer Schwärmerei für das Fremdländische, Exotische den Anstoß solcher Konzentration der Komponisten auf die musikalischen Eigentümlichkeiten ihrer Nation oder ihrer Rasse gegeben. Schuberts Divertissement à l'Hongroise, Liszts Ungarische Rhapsodien, Brahms' Ungarische Tänze und Zigeunerlieder markieren das in Deutschland aufkommende Interesse für die Musik der ungarischen Zigeuner; noch viel weiter zurück gehen die Sammlungen »polnischer Tänze« (um 1600). Aber es ist doch etwas neues, wenn nun an die Stelle solches der allgemeinen Kunstübung anregende Momente zuführenden Imports ausländischer Musik die bewußte Pflege bodenständiger Idiotismen tritt und zwar nicht sowohl, um damit im Auslande Aufsehen zu machen als vielmehr, um aus diesen natürlichen Wurzeln eine nationale Musik zu entwickeln. Ein derartiger Gedanke ist,

Romantik des Exotischen.

Ungarisch.

Polnisch.

Separatistische Strebungen in d. europäischen Musikübung.

soweit erkennbar, im gesamten Verlauf der Musikgeschichte vorher niemals aufgetreten; der internationale, allgemein menschliche Charakter der Musik wird damit zum ersten Male verneint, das Nationalitätenprinzip, die Rassenscheidung dringt damit in die Kunst ein. Natürlich ist es ein vollständiges Mißverstehen der treibenden Idee, wenn auch nun noch einzelne Komponisten ausländische Musik »machen«, wenn ein Franzose (Ed. Lalo) eine Rhapsodie norvégienne, eine Symphonie espagnole, oder ein Engländer (Fr. H. Cowen) eine Skandinavische Symphonie schreibt, und es berührt auch seltsam, daß der erste Vertreter der nationalen Richtung in der russischen Musik Michail Glinka spanische Musik macht (Ouvertüren »Jota aragonese« und »Eine Nacht in Madrid«). Diese anfänglichen Durchkreuzungen der neuen Bewegung sind natürlich dadurch zu erklären, daß dieselbe nicht sogleich mit ausgesprochenem Programm auftritt sondern erst allmählich sich selbst ihrer Ziele bewußt wird.

Russen. Glinka.

Michail Iwanowitsch Glinka, geb. 2. Juni 1804 zu Nowospaskoje (Smolensk) gest. 15. Febr. 1857 in Berlin ist der erste, dem der Gedanke sich aufdrängte, daß in den nationalen russischen Weisen entwicklungsfähige Keime sich bergen, welche durch gründliches Studium ihrer harmonischen und rhythmischen Natur auf die selbständige Entfaltung einer russischen Musik führen müßten. In Siegfried Dehn in Berlin fand er einen einsichtigen Theoretiker, welcher auf seine Ideen einging und ihm die Wege zu ihrer Verwirklichung wies. Die auf solche Voraussetzungen aufgebauten ersten nationalen russischen Kompositionen sind Glinkas Opern »Das Leben für den Zaren« (Petersburg 1836) und »Ruslan und Ludmilla« (1837 daselbst), die Orchesterphantasie Kamarinskaja, der erste Satz einer Symphonie »Taras Bulba« und Musik zu Kukolkins Tragödie »Fürst Cholmsky«. Die sonstigen Kompositionen Glinkas (Kammermusik, Klavierkompositionen, Lieder, Kirchenmusik) stehen überwiegend auf dem Boden der internationalen Musikübung. War bei Glinka die Hinwendung auf das Nationale sozusagen Herzenssache, Bedürfnis, Verlangen nach Erkenntnis der Wahrheit, so tritt mit den sogenannten »Novatoren«, den ostentativen Vertretern einer »russischen Schule« der neue Stil in das Stadium der absichtlichen Differenzierung gegenüber der Weltmusik. Der Sammelpunkt der neuen Schule wurde das Haus

A. Dargomyschski.

des Alexander Sergiewitsch Dargomyschski (1813—1869), der selbst mit den Opern »Russalka« (1856) und den beiden nicht

beendeten »Rogdana« und »Der steinerne Gast« (letztere von Rimski-Korssakow und Cui beendet, 1872 aufgeführt), einer »Finnischen Phantasie« und einem »Kleinrussischen Kosakentanz« der neuen Literatur beisteuerte. Dargomyschskis Opern stellen sich auf den Boden der musikalisch-dramatischen Reformideen Wagners, d. h. drängen das rein musikalische Gestalten zurück gegenüber der dramatischen Deklamation. Auch Alexander Nikolajewitsch Serow (1826—1871), der zugleich als Kritiker Bedeutung erlangte, förderte das Emporkommen einer nationalen russischen Oper mit »Judith« (1863), »Rogneda« (1866), »Taras Bulba« (nicht beendet) und »Des Feindes Macht« (von Solowjew beendet 1871), schrieb auch kleinrussische Chöre und Orchesterstücke. Die fünf Novatoren sind: Alexander Porphiriewitsch Borodin (1834—1887, Professor an der chirurgischen Akademie; symphonische Dichtung »Steppenskizze aus Mittelasien«, Oper »Fürst Igor« [beendet von Rimski-Korssakow und Glasunow] 1890, auch 2 Symphonien und Kammermusik); Cäsar Antonowitsch Cui (1835—1918, Professor der Fortifikation an der Ingenieurschule), der aber weder spezifisch russische Sujets bearbeitet, noch russische Nationalmelodien in seinen Werken (Opern, Orchesterwerk, Lieder u. a.) eingeführt hat, deshalb nicht mit Recht zu den Novatoren gezählt wird, aber doch die Produktivität der Russen mit vertritt und auch schriftstellerisch in nationalem Sinne tätig ist; Mily Alexejewitsch Balakirew (1837–1910) mit der symphonischen Dichtung »Tamara« und Ouvertüre »Russij« (1862), aber auch einer tschechischen und einer spanischen Ouvertüre, einer orientalischen Phantasie »Islamey«, Musik zu König Lear u. a.; Modeste Petrowitsch Mussorgsky (1835–1881, Staatsbeamter) mit den Opern »Boris Godunow» (1879) und »Die Chowanski« und Fragmenten weiterer Opern (»Die Heirat« [Gogols Prosatext!] und »Der Jahrmarkt von Sarotschinsk«), vielen Liedern von großer Originalität, Orchesterwerken, Chören, Klaviersachen usw. und Nikolai Andrejewitsch Rimsky-Korssakow (geb. 18. März 1844 zu Tichwin, gest. 21. Juni 1908 zu Petersburg), zweifellos der bedeutendste der national-russischen Komponisten voll romantischen Geistes und reicher Erfindung. Außer einem Dutzend russischer Opern schrieb er große Orchesterwerke (symphonische Dichtung »Sadko«, »Serbische Phantasie«, »Sheherazade« u. a.; 3 Symphonien [Nr. 2 »Antar«], »Symphoniette«, 2 Ouvertüren), Chorwerke mit Orchester, Chorlieder, eine Menge Klavier-

Al. Serow. Al. Borodin. Cäsar Cui. Mily Balakirew. M. Mussorgsky. Rimsky Korssakow.

lieder, auch Klaviersolosachen usw. Aus der langen Reihe der seither weiter aufgetretenen russischen Komponisten seien noch hervor-

Serg. Tanéjw. gehoben Sergei Iwanowitsch Tanéjew (1856—1915; Operntrilogie »Oresteia« 1895; Orchester-, Kammermusik- und Chorwerke),

Ant. Arensky. Anton Stepanowitsch Arensky (1863—1906, Opern, Chorwerke, Symphonien, Kammermusikwerke, Klavierkonzerte und andere Werke für Klavier, Lieder), Alexander Konstantino-

Al. Glasunow. witsch Glasunow (geb. 1865, 7 Symphonien, 4 Suiten, 2 Ouvertüren, symphonische Dichtungen u. a. für Orchester, viele Kammermusikwerke und andere Instrumentalsachen, auch Lieder und

W. Kalinnikow. 3 Ballette), Wassili Sergejewitsch Kalinnikow (1866—1902, 2 Symphonien, symphonische Dichtungen, Chorwerke »Johannes Damascenus« und »Russalka« u. a.).

Charakteristik. Die Gesamtphysiognomie der spezifisch russischen Musik hat nichts eigentlich Anziehendes; feinere Züge der Harmonik, die teils auf Überbleibseln reiner Mollauffassung wie bei den Schotten und Skandinaviern, teils umgekehrt auf verschärften Mischungen von Dur und Moll wie bei den Ungarn beruhen, sowie rhythmische Piquanterien wie häufige Taktwechsel und Abweichungen vom symmetrischen Aufbau der Periode kommen hauptsächlich in zarteren oder genrehaften Stücken zur Geltung. In den größer angelegten werden sie überflutet durch rhythmische Monomanien und ohrenbetäubenden Lärm. Nur wo die spezifisch slawischen Idiotismen als gelegentliches Beiwerk und nicht als ostentative Hauptsache auftreten, ist das Resultat ein erquicklicheres. Eine ernstliche Gefahr, daß die russische Musik die Hegemonie an sich reißen könnte, ist zurzeit nicht zu erkennen. Das Verblüffende ihres ersten Auftretens in den Konzertsälen des Auslandes hat sich schnell abgenutzt.

Tschechen. Auch Böhmen, das Land, welches besonders im 18. Jahrhundert eine große Zahl ausgezeichneter Musiker hervorgebracht hat, die mit ihrer meisterlich gehandhabten Violine hinauszogen und als Virtuosen und Komponisten zu Ehren gelangten (vgl. § 61), hat bemerkenswerte Versuche gemacht, sich aus der internationalen Kunstübung herauszuziehen und sich eine eigene tschechische Musik zu schaffen. Auch hier bildet, was als gesund und natürlich anerkannt werden muß, die Komposition tschechischer Texte vom

Oper. Liede bis zur Oper den Anfang (Franz Schkraup: »Der Drathbinder« 1826, »Udalrich und Bozena« 1828, »Libussas Hochzeit« 1835, Karl Schebor: »Die Templer von Mähren« 1865, »Draho-

mira« 1867, »Die Hussitenbraut« 1868 u. a., Karl Bendl: »Lejla« 1868, Josef Rozkosny: »Moldaunixe« usw.). Jederzeit wird die Sprache der aus ihr gezeugten Musik individuelle Züge geben und das Zurückgreifen auf alte Volkslieder und Volkstänze bildet deshalb überall, wo eine nationale Musik sich herausbildet oder angestrebt wird, den natürlichen Stützpunkt. Zu einem bedeutenderen Repräsentanten der tschechischen Musik entwickelte sich Friedrich Smetana (1824—1884), der zunächst ebenfalls eine Reihe böhmischer Opern brachte, von denen »Die verkaufte Braut« (1860) auch in deutscher Übersetzung außerhalb Böhmens eine gute Aufnahme fand. Aber Smetana schloß sich auch der Berlioz-Lisztschen Richtung in der Instrumentalmusik an und hat in dem Zyklus symphonischer Dichtungen »Mein Vaterland« mit Benutzung von böhmischen Volksmelodien mit Glück versucht, die Naturschönheiten des Böhmerlandes zu skizzieren (»Moldau«, »Visegrad« usw.). Zu den harmlosen Experimenten der Programmusik gehört ein Streichquartett »Aus meinem Leben«, das sein tragisches Schicksal, den Verlust des Gehörs, zum Vorwurf hat. Über Smetana hinaus wuchs Anton Dvořak (geb. 8. Sept. 1841 zu Mühlhausen bei Kralup, gest. 1. Mai 1904 in Prag), der zwar an allgemeiner Bildung und Feinsinnigkeit hinter Smetana zurücksteht, aber an Ursprünglichkeit der Begabung ihm überlegen ist. Smetana wurde durch Liszt und den von demselben 1859 begründeten Allgemeinen Deutschen Musikverein gefördert, der überhaupt den nationalen Strömungen besonderes Interesse zuwandte. Dvořak wurde dagegen durch Johannes Brahms und Hans von Bülow in die Welt eingeführt. Die Bedeutung Dvořaks liegt in der Überführung der in der böhmischen Volksmusik steckenden gesunden Elemente in die höhere Kunstmusik, besonders in der Ausbeutung der Gegensätze der melancholischen Einleitungen (Dumka) und der feurigen Rhythmen des Hauptteiles (Furiant) der böhmischen Tänze (ähnlich dem Lassu und Friska des ungarischen Czardas); übrigens war er eine echte Musikernatur, reich an melodischer Erfindung und von energischem Temperament, das allerdings gelegentlich zu etwas derbem Draufgängertum ausartet. Von seinen Werken sind am bekanntesten und beliebtesten die Slawischen Tänze Op. 46 für Klavier zu 4 Händen, Neue slawische Tänze Op. 72 für Orchester und Slawische Rhapsodien für Orchester, böhmische Lieder, serbische Lieder, Zigeunerlieder, Duette (Klänge aus Mähren) usw., Werke in denen von irgendwelcher Absicht-

Fr. Smetana.

Anton Dvořak.

lichkeit, nationale Musik zu machen, nichts zu spüren ist; vielmehr gibt sich Dvořak nur wie er ist, wenn er national schreibt. Am schlechtesten steht ihm zu Gesicht der Versuch, unter die Programm-Musiker zu gehen, den er in einigen späteren Werken machte (symphonische Dichtungen Op. 107—109). Kräftige gesunde Kost bieten auch seine fünf Symphonien und vier Ouvertüren (die »Hussitzka« steht freilich den lärmendsten Russen nicht nach) und die zahlreichen Kammermusikwerke (9 Streichquartette, 3 Streichquintette, Klaviertrios, Klavierquartette, ein Klavierquintett usw.), die freilich an Kunst der Ausarbeitung nicht mit Brahms verglichen werden dürfen und allzuoft sich auf konstante Rhythmen kaprizieren. Von seinen Opern gelangte »Der Bauer ein Schelm« (1878) auch in deutscher Übersetzung zur Aufführung.

Zdenko Fibich.

Eine umfangreiche Produktivität entfaltete auch Zdenko Fibich (1850—1900), dem aber stärkere individuelle Eigenart und ernste Sammlung zu konzentrierter Arbeit fehlten (Opern »Bukowin« 1870, Trilogie »Hippodamia« 1890, symphonische Dichtungen [»Toman und die Nymphe«], Symphonien, Ouvertüren und Kammermusikwerke). Ein Böhme von Geburt ist auch Eduard Naprawnik (geb. 1839), seit 1861 in Petersburg als Dirigent hoch angesehen und mit seinen Opern »Die Bewohner von Nishnij-Nowgorod«, »Dubrowsky« u. a., den symphonischen Dichtungen »Der Dämon« und »Der Orient« und kleineren dramatischen Gesangswerken (Der Wojewode, Der Kosak, Tamara) den russisch nationalen Komponisten zuzuzählen. Von dem jüngern Nachwuchs seien noch hervorgehoben Josef Suk (geb. 1874, Orchesterwerke) und Wenzel Novák (geb. 1870, Kammermusik, Orchesterwerke).

Ed. Naprawnik.

Skandinavier.

Rich. Nordraak.

Die skandinavische Musik trat in das Stadium der bewußten Pflege nationaler Eigenart mit dem Norweger Richard Nordraak (1842—1866, Musik zu Björnsons »Maria Stuart« und »Sigurd Slembe«) und dem ihm befreundeten und von ihm beeinflußten Edvard Grieg (geb. 15. Juni 1843 zu Bergen, gest. 4. Sept. 1907 daselbst), welcher sich mit höchst bemerkenswerter Konsequenz von dem ihm offen stehenden Wege zum Ruhme eines universellen Künstlers auf das begrenzte Gebiet des Nationalen zurückzog und sich einen eigenen Stil bildete, dessen Wesen in kleinen Einzelzügen beruht, die der norwegischen Volksmusik abgelauscht sind. Nicht nur in den norwegischen Liedern und Tänzen, den Bildern aus dem Volksleben (für Klavier), sondern ebenso in seinen sonstigen Klavier-

Edvard Grieg.

werken (Konzert *A*moll Op. 16), in seinen drei Violinsonaten und der Cellosonate, in seinen Werken für Streichorchester (Suite »Aus Holbergs Zeit« und »Elegische Melodien«), der Ouvertüre »Im Herbst«, der Musik zu Ibsens »Peer Gynt«, den Szenen aus »Olaf Trygvason« und seinen Chorwerken »Landerkennung«, »Der Bergentrückte« und »Vor der Klosterpforte« und seinen zahlreichen Liedern kommt dieser Stil zur Geltung.

Als Vorbereiter der nationalen Musikbewegung der Skandinavier sind die Sammler von Volksliedern zu erwähnen (A. Afzelius »Svenska folkvisor« 1814—1816, 3 Bde., L. M. Lindemann [1812—1887] »Fjeld melodier« und A. P. Berggreen [1801—1880] »Folkivisor, Folkesange og Melodier« 11 Bde.), desgleichen alle Komponisten von Opern auf dänische Texte bis zurück zu J. A. Peter Schulz, L. Äm. Kunzen, C. E. F. Weyse und Fr. Kuhlau (sämtlich Deutsche). Namhafte dänischnationale Komponisten nach Gade (S. 257) sind: Emil Hartmann jr. (1836—1898, »Nordische Tänze« für Orchester, Suite »Skandinavische Volksmusik«, »Lieder und Weisen im nordischen Volkston«, Ouvertüre »Eine nordische Heerfahrt«, auch Opern, Symphonien, Konzerte, Kammermusik), Asger Hamerik (geb. 1843, fünf »Nordische Suiten« für Orchester, später seiner Heimat mehr entfremdet und speziell nationaler Musik abgewandt [5 Symphonien, Chorwerke, Opern]), August Enna (geb. 1860, Opern »Die Hexe« 1892, »Cleopatra« 1893 u. a.), P. E. Lange-Müller (geb. 1850, Opern »Tove« 1878, »Wikingerblut« 1900 u. a., Chorwerk »Niels Ebbesen«), Otto Malling (1848—1915, Orgelmusik, Kammermusik, Chorwerke). Von norwegischen Komponisten sind noch hervorzuheben Halfdan Kjerulf (1815—1868, Lieder, Klaviersachen), Johann Severin Svendsen (1840—1911, 4 »Norwegische Rhapsodien«, »Nordischer Karneval«, Vorspiel zu »Sigurd Slembe«, 2 Symphonien, Kammermusikwerke), Christian Sinding (geb. 1856, Kammermusik, Symphonie *D*moll, effektvolle Klavierwerke), der in Berliozschen Bahnen sich versuchende Johan Selmer usw. Bemerkenswerte schwedische Komponisten sind Ivar Hallström (1826—1901, Opern »Der Bergkönig«, »Der Wiking», »Nyaga«), J. A. Södermann (1832—1876, Lieder, Chorlieder [Bröllopsmarsch], Schauspielmusiken), J. Ad. Hägg (geb. 1850, Klaviersachen), Andreas Hallén (geb. 1846, Chorwerke, symphonische Dichtungen, Opern »Harald der Wiking« 1881, »Hexfällen« 1896, »Waldemarskatten« 1899, »Wal-

Lieder-sammlungen.
Dänische Opern.
Emil Hartmann.
Asger Hamerik.
Aug. Enna.
Lange-Müller.
Otto Malling.
Halfdan Kjerulf.
J. S. Svendsen.
Chr. Sinding.
J. Selmer.
Ivar Hallström.
J. A. Södermann.
Andr. Hallén.

Em. Sjögren. — W. Stenhammar. — Peterson Berger. — H. Alfvén. — Tor Aulin. — Rob. Kajanus. — Jean Sibelius. — Armas Järnefelt.

borgsmässa« 1901), Emil Sjögren (1853—1918, Klaviersachen, Lieder), Wilhelm Stenhammar (geb. 1871, Opern »Tirfing« 1898 und »Das Fest auf Solhaug« 1899, Chorwerke, ein Klavierkonzert, Kammermusik), Wilh. Peterson Berger (geb. 1867, Klaviersachen, Lieder, auch Bühnenstücke »Sveagaldrar«, »Ran«), Hugo Alfvén (geb. 1872, 2 Symphonien, Lieder, Klavierstücke), Tor Aulin (1866, Violinkompositionen). Als jüngste Musiknation hat sich die finnische abgezweigt mit Robert Kajanus (geb. 1856, Finnische Rhapsodien, symphonische Dichtungen »Aino« und »Kullervo« u. a. Orchesterwerke, Klaviersachen), Jean Sibelius (geb. 1865, 2 Symphonien, Orchesterlegenden »Der Schwan von Tuonela« und »Lemminkainen zieht heimwärts«, Tondichtung »Finnlandia«, Suiten, Lieder, Chöre), Armas Järnefelt (geb. 1869, Finnische Symphonie, Finnische Orchestersuite und andere Orchesterwerke, auch Kammermusik, Chorsachen, Lieder und Klaviermusik).

Vlämen. Peter Benoit. — Jan Blockx. — England. — H. H. Parry. — A. G. Thomas. — A. u. H. Holmes. — J. Benedict. — A. Macfarren. — W. C. Macfarren.

Eine vlämische Musikbewegung hat Peter Benoit inauguriert (geb. 1834 zu Harlebeke, gest. 8. März 1901 als Konservatoriumsdirektor zu Antwerpen) mit einer Anzahl vlämischer Opern und Oratorien und einer langen Reihe weltlicher großen Chorwerke mit Orchester »Der Krieg«, »Der Rhein«, »Rubens-Kantate« usw.; in seine Fußstapfen trat zunächst Jan Blockx (1851–1912), Opern [Die Herbergsprinzessin 1896, Die Meeresbraut 1901], Chorwerke, Rubensouvertüre usw.). England, das seinen Bedarf an großen Chorwerken für seine ständigen Musikfeste in London, Worcester, Gloucester, Birmingham, Leeds, Norwich, Brighton, Liverpol usf. fast allein mit englischen Werken deckt, hat eine stattliche Reihe neuer Namen aufzuweisen, die aber bei aller Tüchtigkeit großenteils im Auslande nicht bekannter wurden, so John Francis Barnett (geb. 1837, Oratorien, Orchesterwerke und Kammermusik), Hubert Hastings Parry (1848—1918, ebenso, seit 1891 Direktor des Royal College of Music), Joseph Parry (1841—1903, auch Opern), Arthur Goring Thomas (1851—1892), die Brüder Alfred Holmes (1837—1876, Symphonien und Ouvertüren mit Titeln [Jeanne d'Arc, Karl XII., Cid usw.]) und Henry Holmes (1839—1905, Orchester- und Kammermusik) u. a. Bedeutsamer treten hervor der in Stuttgart geborene Julius Benedict (1804—1885, Opern [The Lilly of Killarney], Chorwerke, Symphonien), George Alexander Macfarren (1813—1887, Opern [Robin Hood], Symphonien usw.), Walter Cecil Macfarren (1826—1905, Ouver-

türen, Kammermusik, Kirchenmusik), Henry Hugh Pierson (1806—1873, seit 1846 in Deutschland lebend, Opern, Ouvertüren, Chorwerke), John Stainer (1840—1901, Oratorien und Kirchenmusik, musikhistorische Arbeiten), Arthur Sullivan (1842—1900, Opern [Ivanhoe 1891], Operetten [Der Mikado 1885], Oratorien, Kantaten, Ouvertüren, Schauspielmusiken u. a.), Alexander Mackenzie (geb. 1847, seit 1887 Direktor der Kgl. Musikakademie, Oper »Colomba« 1883, große Chorwerke, Orchesterwerke [Schottische Rhapsodien], Charles Villiers Stanford (geb. 1852, Opern »Der verschleierte Prophet« Hannover 1881 deutsch, »Savonarola« deutsch, Hamburg 1884, Schauspielmusiken, 5 Symphonien und andere Orchesterwerke, Kammermusik, Kirchenmusik), Fr. Hymen Cowen (geb. 1852, Opern, Operetten, Chorwerke, 6 Symphonien, Suiten u. a.), Edward William Elgar (geb. 1857, Oratorien [Der Traum des Gerontius 1900] und andere Chorwerke, Orchesterwerke), Granville Bantock (geb. 1868, Opern [Caëdmar 1892, Die Perle von Iran], Kantate »The fire worshippers« 1889, Symphonie »Kehamas Fluch«, Ouvertüren usw.).

H. H. Pierson. J. Stainer. A. Sullivan. Al. Mackenzie. Ch. V. Stanford. Fr. H. Cowen. E. W. Elgar. Gr. Bantock.

Auch Amerika hört auf, seine Musiknotabilitäten von auswärts zu beziehen und hat bereits eine Reihe namhafter Komponisten hervorgebracht: John Knowles Paine (1839—1906, Symphonien, Ouvertüren, Schauspielmusiken, Oratorium »St. Peter«, große Messe u. a.), Dudley Buck (geb. 1839, Chorwerke, Ouvertüren, Konzerte), Otis Boise (geb. 1849, Orchester- und Kammermusikwerke), Arthur Foote (geb. 1853, Chorwerke, Orchester- und Kammermusik, Klaviersachen), George Chadwick (geb. 1854, dgl.), Arthur Bird (geb. 1856, in Deutschland lebend, Orchesterwerke [Karnevalszene], Ballett »Rübezahl«), Frank van der Stucken (geb. 1858, Oper »Vlasda«, Tedeum, Orchesterwerke), E. A. Mac Dowell (1861–1908, seit 1905 geistig umnachtet, symphonische Dichtungen, »Indianische Suite« und andere große Orchesterwerke, viele zyklische Klavierwerke, Lieder usw.), Horatio Parker (geb. 1863 zu Auburndale, Oper »Mona« 1911, Oratorium »Hora novissima«, Chor- und Orchesterwerke usw.), Frank Limbert (geb. 1866, Kammermusik, Klavier-Konzertstücke, Vokalsachen).

Amerika. J. K. Paine. D. Buck. O. Boise. A. Foote. A. Bird. Frank van der Stucken. F. Limbert.

Spanien, das mit seinen nationalen Bühnenstücken [Zarzuelas] übrigens ein bescheidenes Stilleben führt, trat mit einer kompositorischen Potenz hervor in Felipe Pedrell (geb. 1841, Operntrilogie »Die Pyrenäen« Barcelona 1902 und andere Opern, Chorwerke usw.).

F. Pedrell.

Literatur zu Kapitel X–XIV.

H. Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven (1900).
—— »Die Mannheimer Schule« und »Stil und Manieren der Mannheimer« (Einleitungen zu Bd. III. 1, 1902 und VII. 2, 1907 der Denkmäler der Tonkunst in Bayern).
—— Mannheimer Kammermusik (Auswahl und thematischer Katalog in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern XV, 1 u. XVII, 2.
Michel Brenet, Histoire de la Symphonie jusqu'à Beethoven (1882).
—— Les concerts en France sous l'ancien régime (1900).
—— Grétry (1884).
Fred. Hellouin, Gossec et la musique française à la fin du XVIIIe siècle (1903).
H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal (3 Bde. 1887, 5. Aufl. 1919ff.).
Max Friedlaender, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert (1902, 3. Teile).
The Oxford-History of Music, Bd. V (W. H. Hadow, The Viennese period, 1904).
M. Dietz, Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich während der Revolution bis zum Direktorium (1885).
H. M. Schletterer, Das deutsche Singspiel (1863).
E. Istel, J. J. Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene Pygmalion (1901, Studien zur Geschichte des Melodramas I).
J. Fr. Reichardt, Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend (1774—1776).
—— Vertraute Briefe aus Paris, geschrieben 1802—1803 (1804—1805).
—— Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien 1808—1809 (1810, 2 Bde., Neuausg. v. Gugitz 1915).
Charles Burney, The present state of music in France and Italy (1771).
—— The present state of music in Germany, The Netherlands usw. (1773, deutsch: Tagebuch einer musikalischen Reise, 1773).
Fr. M. von Grimm, Correspondance litteraire, philosophique et critique [1753—1790] (1877—1882, 16 Bde.).
[Leblond], Memoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck (1781).
Ad. Jullien, La musique et les philosophes au XVIIIe siècle (1873).
—— La cour et l'opéra sous Louis XVI (1878).
Desnoiresterres, Gluck et Piccini (1872).
St. Arteaga, Le rivoluzioni del teatro musicale italiano (1785, 3 Teile, deutsch von Forkel 1789).
Castil-Blaze, De l'opéra en France (1820).
Histoire de l'opéra bouffon (1768, 2 Teile).
Anton Schmid, Chr. W. Ritter von Gluck (1854).
Ad. B. Marx, Gluck und die Oper (1863).
L. Nohl, Gluck und Wagner (1870).
A. Wotquenne, Thematisches Verzeichnis der Werke Glucks (1904).
K. Ferd. Pohl, Joseph Haydn (1875—1882, nicht beendet).
—— Haydn in London (1867).
Leop. Schmidt, Joseph Haydn (1898).
Otto Jahn, W. A. Mozart (1856—1859) 4 Bde.; 5. Aufl. bearb. von Abert 1920/21, 2 Bde.
L. v. Köchel, Chronologisch-Thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke Mozarts (1862, Nachtrag 1889), 2. Aufl. 1905.
K. F. Pohl, Mozart in London (1867).
L. Nohl, Mozarts Briefe (2. Aufl. 1877).
L. Schiedermair, Die Briefe W. A. Mozarts, 5 Bde. 1914.

T. de Wyzewa und G. de Saint-Foix, »W. A. Mozart« (2 Bde. 1912).
Zelters Briefwechsel mit Goethe (1833—1836, 6 Bde., Neuausgabe von L. Geiger 1905 in Reclams Univ.-Bibl.).
Wegeler und Ries, Biographische Notizen über L. van Beethoven (1838, Nachtrag 1845, Neudruck 1906).
A. Schindler, Biographie von Ludwig van Beethoven (1840, 3. Aufl. 1860).
W. von Lenz, Beethoven, eine Kunststudie (5 Bde., 1855—1860).
Ad. B. Marx, Beethovens Leben und Schaffen (1859, 5. Aufl. 1901).
L. Nohl, Beethovens Leben (3 Bde., 1864—1877).
—— Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen (1877).
—— Briefe Beethovens (1865—1867, 411 u. 322 Briefe).
G. v. Breuning, Aus dem Schwarzspanierhaus (1874).
A. W. Thayer, Ludwig van Beethovens Leben (deutsch von Deiters, 5 Bde., 1866—1908, Bd. 1—5 in 2. Aufl. von H. Riemann).
—— Chronologisches Verzeichnis der Werke Beethovens (1868).
Th. von Frimmel, Neue Beethoveniena (1888).
—— Beethovenstudien (2 Bde., 1905—1906).
—— Ludwig van Beethoven (1901).
Alfr. Kalischer, Neue Beethovenbriefe (1902).
—— Sämtliche Briefe Beethovens (5 Bde. 1906—1908; 2. Aufl. [Frimmel] 1911 ff.).
G. Nottebohm, Beethovenia (1872 u. 1800).
—— Skizzenbücher Beethovens (1865 u. 1880).
—— Thematisches Verzeichnis der in Druck erschienenen Werke Beethovens (1868).
G. Grove, Beethoven und seine neun Symphonien (1896, deutsch von Hehemann 1906).
Paul Bekker, Beethoven (1911).
Max M. von Weber, Karl Maria von Weber (1864—1866, 3 Bde., mit Webers Schriften).
K. M. von Weber, Sämtl. Schriften (herausg. von G. Kaiser 1908).
—— Briefe an H. Lichtenstein (1900), an Graf Brühl (1911), an Caroline Weber (1886).
F. W. Jähns, Karl Maria von Weber (1873).
—— Chronologisch-thematischer Katalog der Werke Webers (1871).
H. Gehrmann, K. M. von Weber (1899).
Arthur Pougin, Biographien von Méhul (1891), Ad. Adam (1876), Rossini (1871), Meyerbeer (1864), Boieldieu (1875), Verdi (1881), Wallace (1866), Bellini (1868).
H. Kreißle von Hellborn, Franz Schubert (1865).
R. Heuberger, Franz Schubert (1902).
O. E. Deutsch, Franz Schubert (bisher nur Bd. II, 1 u. III erschienen).
M. E. Wittmann, Luigi Cherubini (1895).
Max Runze, Karl Loewe (1905).
H. Bulthaupt, K. Loewe, Deutschlands Balladenkomponist (1894).
G. R. Kruse, G. A. Lortzing (1898).
—— Briefe Lortzings (1902).
—— Otto Nicolai (1911).
G. Münzer, Heinrich Marschner (1901).
W. Pauly, J. Fr. Reichardt (1903).
E. T. A. Hoffmann, Musikalische Schriften (Ausg. von Griesebach 1899, von Istel 1907).
G. Ellinger, E. T. A. Hoffmann (1894).
d'Ortigue, De la guerre des dilettanti ou de la révolution opérée par M. Rossini dans l'opéra français (1829).

Ludwig Spohrs Selbstbiographie (1860—1861, 2 Bde.).
W. A. Lampadius, Felix Mendelssohn-Bartholdy (1886).
Ed. Devrient, Erinnerungen an F. Mendelssohn-Bartholdy (1869 [1872]).
S. Hensel, Die Familie Mendelssohn (3 Bde., 1879, 11. Aufl. 1903).
Paul Mendelssohn, Mendelssohns Reisebriefe [1830—1832] (1861, 5. Aufl. 1882) und Briefe [1833—1847] (1863).
Ernst Wolff, F. Mendelssohn-Bartholdy (1906).
F. Moscheles, Briefe Mendelssohns an J. u. Ch. Moscheles (1888).
J. Schubring, Briefwechsel mit Mendelssohn (1882).
J. von Wasielewski, Robert Schumann (1858, 3. Aufl. 1880).
H. Erler, Robert Schumanns Leben aus seinen Briefen (2 Bde., 1887).
H. Reimann, Robert Schumann (1887).
H. Abert, R. Schumann (1903).
Klara Schumann, R. Schumanns Jugendbriefe (1885).
Ernst Wolff, Schumann (1906).
G. Jansen, Schumanns Ges. Schriften (4. Aufl. 1895, Ausg. v. Kreisig 1914).
—— Schumanns Briefe, neue Folge 1886 (1904).
B. Litzmann, Klara Schumann (3 Bde. 1902—08).
M. Karasowski, Fr. Chopin (1877, 3. Aufl. 1881).
Fr. Niecks, Fr. Chopin (1889, deutsch von Langhans 1890).
H. Leichtentritt, Fr. Chopin (1905).
Ferd. Hoesick, Chopin (3 Bde. 1912, polnisch).
Chopins Briefe (deutsch von Scharlitt 1911).
Will. Behrend, Niels W. Gade (Leipzig 1918).
H. Ludwig [von Jan], J. G. Kastner (1886, 3 Bde.).
Hector Berlioz, Gesammelte Schriften (deutsch von Richard Pohl 1864, 4 Bde.).
—— Literarische Werke (1. Ges.-Ausgabe, Leipzig 1903 ff.)
Ad. Jullien, Richard Wagner, sa vie et ses œuvres (1886).
- Hector Berlioz, sa vie et le combat, les œuvres (1888).
Edward Dannreuther, The romantic period (Oxford-History of Music, Bd. 6, 1906).
Richard Pohl, Richard Wagner (1883).
—— Franz Liszt (1883).
—— Hector Berlioz (1881).
H. Mendel, G. Meyerbeer (1868).
C. Perinello, G. Verdi (1900).
Ch. Gounod, Mémoires (bis 1859), herausgegeben von Mrs. Weldon.
L. Pagnerre, Ch. Gounod (1890).
La Mara (Marie Lipsius), »Musikalische Studienköpfe« (5 Bde. 1868—82 u. ö., in Einzelheften 1911).
Richard Wagner, Gesammelte Schriften (5. Aufl. 12 Bde. 1911).
—— »Entwürfe, Gedanken, Fragmente« (1885).
Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt (1887, 2 Bde.).
R. Wagners Briefe an Th. Uhlig, W. Fischer und Ferd. Heine (1888).
Briefe Wagners an Aug. Röckel u. a. (1894), an E. Heckel und O. Wesendonck (1898), an Mathilde Wesendonck (1904), Familienbriefe (1906), an Minna Wagner (2 Bde. 1908), Briefwechsel mit den Verlegern (1 Bd. 1911).
W. Glasenapp, Das Leben Richard Wagners in 6 Büchern dargestellt (1876—1911).
H. St. Chamberlain, Richard Wagner (1896, kleine Ausgabe 1901).
Guido Adler, Richard Wagner (1904).
(Bezüglich der zahllosen sonstigen Wagnerschriften vgl. N. Österleins Katalog einer Wagnerbibliothek 1882—1895, 4 Bde.)
Franz Liszts Gesammelte Schriften (herausgegeben von Lina Ramann, 1880—1883, 6 Bde.).

Liszts Briefe (1893—1904, 9 Bde., herausgegeben von La Mara).
Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow (1898, dsgl.).
Briefe hervorragender Zeitgenossen an Liszt (1895—1904, dsgl.).
Ad. Stern, Briefe Liszts an Karl Gille (1903).
Lina Ramann, Biographie Franz Liszts (1880—1894, 3 Bde.).
Rud. Louis, Franz Liszt (1900).
—— Hector Berlioz (1904).
—— Anton Bruckner (1905).
R. von Procházka, Robert Franz (1894).
—— Johann Strauß (1900).
A. Niggli, Adolf Jensen (1900).
Heinrich Reimann, Johannes Brahms (1897 [1901]).
Max Kalbeck, Johannes Brahms (4 Bde. in 6 Teilen, Berlin 1904—14).
—— Brahms' Briefwechsel mit Heinrich u. Elisabeth v. Herzogenberg (1907, 2 Bde.).
—— Brahms-Briefwechsel (Bd. 1—14 1907—21).
Hans von Bülows Briefe und Schriften (1895—1908, 8 Bde., herausgeg. von Marie von Bülow).
Peter Cornelius, Literarische Werke (4 Bde. 1904 f.)
Ad. Sandberger, Peter Cornelius (1887).
E. Istel, Peter Cornelius (1906).
Fr. Gräflinger, Anton Bruckner (1911).
E. Decsey, Bruckner (1920).
O. Neitzel, Camille Saint-Saëns (1898).
O. Klauwell, Theodor Gouvy (1902).
Modeste Tschaikowsky, Peter Iljitsch Tschaikowsky (1900—1902, deutsch von P. Juon 1904, 2 Bde.).
Iwan Knorr, Tschaikowsky (1900).
W. Niemann und G. Schjelderup, »Grieg« (1908).
E. Decsey, Hugo Wolf (1903—1906, 4 Bde.).
M. Steinitzer, Richard Strauß (1911).
R. Specht, Richard Strauß und sein Werk (2 Bde. 1920/21).
P. Bekker, Gustav Mahlers Symphonien (1921).

Zu weiterer Informierung dienen in erster Linie die musikalischen Lexika, besonders bezüglich biographischer Details über die Tonkünstler der letzten 150 Jahre. Außer dem Musiklexikon des Verfassers kommen dafür in erster Linie in Betracht:

Robert Eitner, Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts (1900—1904, 10 Bde.).
Fr. J. Fétis, Biographie universelle des musiciens (2. Aufl. 1860—1865, 8 Bde.; Supplement von A. Pougin 1879—1881, 2 Bde.).
G. Grove, Dictionary of music and musicians (1879—1890, 4 Bde. u. Supplement, 2. Aufl. 1905—9 von Fuller-Maitland, 5 Bde.
Brown und Stratton, British musical biography (1897).
Tobias Norlind, Allmaent Musik-Lexikon (1913—18).

Tabelle

zur Musikgeschichte der neuen Zeit (1750—1900).

A. Marksteine.

London 1727: John Gay's The beggars opera.
Neapel 1733: Pergolesi's La serva padrona.
Paris 1751: Aufführung einer Symphonie von Johann Stamitz im Concert spirituel.

Paris 1752: Italienische Buffonisten führen Pergolesis Serva padrona auf. Rousseaus »Devin du village«.
Wien 1762: Glucks »Orfeo et Euridice«.
Leipzig 1765: Hillers »Der Teufel ist los« (Anfang des deutschen Singspiels).
1770: J. Louis Duports Reform der Cello-Applikatur.
Paris 1774: Glucks »Iphigénie en Aulide«.
Leipzig 1781: Leipziger Gewandhauskonzerte unter J. Ad. Hiller.
Wien 1782: Mozarts »Entführung aus dem Serail«.
1784: Begründung des Pariser Konservatoriums als Singschule.
Wien 1785: Mozarts »Le nozze di Figaro«.
1791: Haydn in London.
1792: Beethoven siedelt von Bonn nach Wien über. Karl Fasch begründet die Berliner Singakademie.
Wien 1798: Haydns »Schöpfung«.
Paris 1800: Cherubinis »Wasserträger«.
Wien 1801: Haydns »Jahreszeiten«.
Wien 1804: Beethovens »Fidelio«.
1805: Beethovens Sinfonia eroica.
Paris 1807: Spontinis »Vestalin«.
Berlin 1809: K. Fr. Zelter begründet die erste Liedertafel.
1815: Schuberts »Erlkönig« (als Op. 1 gedruckt 1821). Blühmel und Stölzl erfinden das Ventilhorn.
Berlin 1816: E. T. A. Hoffmanns »Undine«.
Elberfeld 1817: Begründung der Niederrheinischen Musikfeste.
1818: Karl Loewes »Edward« und »Erlkönig« (1824 gedruckt).
Berlin 1821: Webers »Freischütz«.
1822: Rossini in Wien.
1823: Beethovens Missa solemnis. Seb. Erards Repetitionsmechanik des Pianoforte.
1825: Beethovens IX. Symphonie. Boieldieus »Weiße Dame«.
1826: Mendelssohns Sommernachtstraum-Ouvertüre.
Berlin 1829: Mendelssohn führt mit der Singakademie Bachs Matthäuspassion auf.
1830: Berlioz' Symphonie fantastique.
1831: Schumanns Kritik von Chopins »Don Juan-Phantasie« Op. 2 in der Leipziger Allg. mus. Ztg. Paganini in Paris.
1834: Schumann begründet die Neue Zeitschrift für Musik.
Paris 1836: Meyerbeers »Hugenotten«.
Dresden 1843: Wagners »Fliegender Holländer«.
1847: Liszt nimmt seinen Wohnsitz in Weimar.
1853: Wagners Schrift »Oper und Drama«.
Rom 1853: Verdis »Troubadour«.
1864: Wagner in München.
1868: Brahms' Deutsches Requiem.
Bayreuth 1872: Grundsteinlegung des Festspielhauses.
Bayreuth 1876: Wagners Nibelungen-Tetralogie.
1880—1885: Bülow in Meiningen.
Bayreuth 1882: Wagners »Parsifal«.
Wien 1881: Bruckners IV. Symphonie unter Hans Richter.
1890: Richard Strauß' »Tod und Verklärung».

B. Komponisten.

Johann Zach in Mainz 1699—1773.
Joh. Melchior Molter in Durlach und Eisenach um 1733 (Instrumentalwerke).
Joh. Agrell in Nürnberg 1701—1765.
Giov. Pietro Ghignone (Guignon) in Paris 1702—1774 (Kammermusik).
Joh. Ernst Eberlin in Salzburg 1702—1762, Theoretiker.
Joh. Andreas Sorge in Lobenstein 1703—1778, Theoretiker.
Franz Tuma in Wien 1704—1774.
Georg Neruda in Dresden 1704—1780.
Giov. Batt. Sammartini in Mailand 1701—1775, Der Lehrer Glucks.
Giuseppe Sammartini in London, gest. 1740 (Instrumentalwerke).
Gabriel Guillemain in Paris 1705—1770 (Instrumentalwerke).
Baldassare Galuppi 1706—1785.
Giov. Batt. Lampugnani in Mailand 1706 bis ca. 1790.
Padre G. B. Martini in Bologna 1706—1784.
Karl Hoekh in Zerbst 1707—1772.
Joh. Adolf Scheibe in Kopenhagen 1708—1776.
Georg Zarth in Berlin und Mannheim 1708—1778.
Joseph Riepel in Regensburg 1708—1782.
Joh. Gottlieb Janitsch in Berlin 1708—1763.
Christoph Schaffrath in Berlin 1709—1763.
Egidio Romoaldo Duni in Parma und Paris 1709—1775 (französische komische Opern).
Franz Xaver Richter in Mannheim und Straßburg 1709—1789.
Franz Benda in Berlin 1709—1786 (Instrumentalwerke).
Placidus von Camerloher in Freising 1718—1782 (Instrumentalwerke).
William Boyce in London 1710—1779.
Giov. Batt. Pergolesi in Neapel 1710—1736.
Wilhelm Friedemann Bach in Halle und Berlin 1710—1784.
Thomas Augustine Arne in London 1710—1778.
Ignaz Holzbauer in Mannheim 1711—1783.
J. J. Cassanea de Mondonville 1711—1772 (Violin-Flageolet).
Joh. Gabriel Seyffarth in Berlin 1711—1796.
J. J. Rousseau 1712—1778.
Joh. Ludwig Krebs in Altenburg 1713—1780.
Gaetano Latilla in Neapel 1713—1789.
Karl Phil. Emanuel Bach 1714—1788 in Berlin und Hamburg.
Nicolo Jomelli in Stuttgart und Neapel 1714—1774.
Chr. Wil. Gluck in Wien 1714—1787.
Ignazio Fiorillo in Kassel 1715—1787.
John Alcock in London 1715—1806.
Georg Christoph Wagenseil in Wien 1715—1777.
Gaspard Friz in Genf 1716—1782.
Felice de' Giardini in London 1716—1786.
Christoph Nichelmann in Berlin 1717—1762.
Johann Stamitz in Mannheim 1717—1757.
Friedr. Wilh. Marpurg in Berlin 1718—1795.
J. A. Schmittbauer in Karlsruhe 1718—1809.
Joh. Heinr. Rolle in Magdeburg 1718—1785 (Kirchenmusik).
Leopold Mozart in Salzburg 1719—1787.

Joh. Gottfried Müthel in Riga 1720—1790 (Klavier).
Karl Adolf Kunzen in Lübeck 1720—1781 (Klavier, Lieder).
Anton Mahaut in Amsterdam um 1750.
Joh. Phil. Kirnberger in Berlin 1721—1783.
Franz Aspimayer in Wien 1721—1786.
Georg Benda in Gotha 1722—1795.
Wilh. Enderle in Darmstadt 1722—1790.
Pietro Nardini in Florenz 1722—1793.
Pasquale Ricci um 1750 (Instrumentalwerke).
Giuseppe Toeschi in Mannheim 1724—1788.
Joh. Siegmund Binder in Dresden 1724—1789.
Pierre van Malder in Brüssel 1724—1768.
Karl Friedr. Abel in London 1725—1787.
Joseph Starzer in Petersburg 1726—1787.
Pierre Gaviniés in Paris 1726—1800.
Fr. André Danican Philidor 1726—1795.
Joseph Anton Steffan in Wien 1726—1800.
Pietro Guglielmi 1727—1804.
Joh. Wilh. Hertel in Schwerin 1727—1789.
Fr. Ad. Veichtner in Königsberg und Mitau um 1760—1780.
Georg Simon Löhlein (Lelei) 1727—1782 in Leipzig und Danzig.
Pasquale Anfossi in Rom 1727—1797 (Opern, Oratorien, Kirchenmusik).
Friedr. Hartmann Graf in Augsburg 1727—1795.
Joh. Adam Hiller in Leipzig 1728—1804.
Nicola Piccini in Rom und Paris 1728—1800.
Joh. Bapt. Wendling in Mannheim und München, gest. 1800 (Flöte).
Florian Leopold Gaßmann in Wien 1729—1774.
Pierre Alexandre Monsigny in Paris 1729—1817.
Pompeo Sales 1729—1797 (Klaviersonaten).
Giuseppe Sarti in Petersburg 1729—1802.
Anton Filtz in Mannheim ca. 1730—1760.
Franz Beck in Bordeaux 1730—1809.
Domenico Ferrari in Paris und Stuttgart, gest. 1780.
Joh. Friedr. Daube in Stuttgart und Augsburg 1730—1797.
Leopold Hoffmann in Wien 1730—1793.
Ignaz von Beecke in Wien 1730—1803.
Giov. Maria Rutini in Florenz 1730—1797 (Klaviersonaten).
Gaetano Pugnani 1731—1798.
Christian Cannabich in Mannheim und München 1731—1798.
Joseph Haydn 1732—1809.
Alexander Erskine, Earl of Kelly 1732—1781.
Antonio Sacchini in London und Paris 1734—1786.
François Joseph Gossec in Paris 1734—1829.
Johann Christian Bach in Mailand und London 1735—1782.
Johann Schobert in Paris c. 1735-1767 (Kammermusik mit obligatem Klavier).
Ernst Wilhelm Wolf in Weimar 1735—1792 (Instrumentalwerke, Singspiele).
Karl Fasch (der Sohn von Joh. Friedr. Fasch) in Berlin 1736—1800.
Joh. Georg Albrechtsberger in Wien 1736—1809.
Ignaz Fränzl in Mannheim 1736—1811.
Anton Schweitzer in Gotha 1737—1787.
Michael Haydn in Salzburg 1737—1806.
Joseph Mysliweczek 1737—1781.

Joh. Bapt. Wanhal in Wien 1739—1813.
Jak. Christ. Mich. Wiederkehr in Paris 1739—1823 (Kammermusik).
L. A. Sabbatini in Padua 1739—1809.
Karl Ditters (von Dittersdorf) 1739—1799.
Friedr. Wilh. Rust in Dessau 1739—1796.
Daniel Schubart in Stuttgart 1739—1791.
Ernst Eichner in Zweibrücken und Potsdam 1740—1777.
Samuel Arnold in London 1740—1802.
Tomaso Giordani in London und Dublin ca. 1740—1816 (Kammermusik).
Friedr. Schwindl ca. 1740—1786 (gest. zu Karlsruhe).
Joh. Gottfr. Schwanberg in Braunschweig 1740—1804.
André Erneste Modeste Grétry in Paris 1741—1813.
Giovanni Paesiello in Petersburg und Neapel 1741—1816.
Andrea Lucchesi in Bonn 1741—1774.
Johann André in Berlin und Offenbach 1741—1799.
Joh. Gottlieb Naumann in Dresden 1741—1801.
Wenzel Pichl in Wien 1741—1805.
Luigi Boccherini in Lucca und Madrid 1743—1805.
Giuseppe Giordani (Giordanello) 1744—1798 (Opern, Instrumentalmusik).
Marie Alexandre Guénin in Paris 1744—1814
Chevalier de Saint Georges 1745—1799.
Wilhelm Cramer (1745—99) in London.
Giov. Mane Giornovichi (Jarnowic) 1745—1804.
Karl Stamitz 1746—1801 (zuletzt in Jena).
Harnack O. Konr. Zinck in Kopenhagen 1746—1832 (Klaviersonaten).
Joh. Wenzel Stich (Punto) in Prag 1746—1803 (Hornist).
Giov. Gius. Cambini in Paris 1746—1825.
L. Wenzel Lachnith in Paris 1746—1825.
Johann Wilhelm Häßler in Erfurt und Moskau 1747—1822.
Felice Alessandri in Berlin 1747—1798.
Joh. Abr. Peter Schulz in Berlin (Rheinsberg), Kopenhagen und Schwedt 1747—1800.
Abt Maximilian Stadler in Wien 1748—1833.
Franz Seydelmann in Dresden 1748—1806.
Christian Gottlieb Neefe in Bonn und Dessau 1748—1798.
Emanuel Aloys Förster in Wien 1748—1823.
Nicolo Mestrino in Paris 1748—1790.
Abt Georg Josef Vogler in Darmstadt und Mannheim 1749—1814.
Christoph Heinrich Koch in Rudolstadt 1749—1816.
Joh. Nikolaus Forkel in Göttingen 1749—1814.
Domenico Cimarosa in Neapel und Petersburg 1749—1801.
Jean Louis Duport in Paris 1749—1819.
Ph. J. Milchmayer in Mainz und Straßburg 1750—1813 (Klavier).
Franz Anton Rößler (Rosseti) in Ludwigslust 1750—1792 (Sinfonien).
Gaetano Brunetti in Madrid 1750—1808.
Antonio Salieri in Wien 1750—1825.
Franz Sterkel in Mainz, München und Nürnberg 1750—1817.
Bartolomeo Campagnoli in Leipzig 1751—1827.
Karl Haack in Berlin 1751—1819.
Ferdinand Kauer in Wien 1751—1831.
Joh. Nikolaus Hüllmandel in Paris und London 1751—1823.
Corona Schröter in Weimar 1761—1802.
Karl David Stegmann in Hamburg 1751—1826.

Muzio Clementi in London 1752—1832.
Leop. Anton Koželuch in Prag 1752—1818.
A. Fr. Gresnick in Paris 1752—1799.
Justin Heinrich Knecht in Stuttgart 1752—1814.
Johann Friedrich Reichardt in Berlin und Halle 1752—1814.
Johann Schenk in Wien 1753—1836.
G. B. Viotti in Paris und London 1753—1824.
Anton Stamitz in Paris 1753—1820 (Lehrer Rod. Kreutzers).
Anton Dimler in München 1753—1819.
Federigo Fiorillo 1753—1823.
Fr. Anton Hoffmeister in Wien 1754—1812.
William Shield in London 1754—1829.
Peter (von) Winter in Mannheim und München 1754—1825.
Christian Kalkbrenner in Paris 1755—1806.
Wolfgang Amadeus Mozart 1756—1791.
Vinc. Righini in Berlin 1756—1812.
Joseph Preindl in Wien 1756—1823.
Johann Christoph Vogel in Paris 1756—1788.
Paul Wranitzky in Wien 1756—1808.
Ignaz Pleyel in Wien, Straßburg und Paris 1757—1831.
Christ. Ludwig Dieter in Stuttgart 1757—1822.
Abbé Joseph Gelinek in Wien 1758—1825.
K. Fr. Zelter in Berlin 1758—1832.
François Devienne in Paris 1759—1803.
Franz Stanislaus Spindler in Straßburg 1759—1819.
A. Bartol. Bruni in Paris 1759—1823.
Luigi Cherubini in Paris 1760—1842.
Franz Krommer in Wien 1760—1831.
Joh. Rudolf Zumsteeg in Stuttgart 1760—1802.
J. Franç. Lesueur in Paris 1760—1837.
Fr. Ludw. Ämilius Kunzen in Kopenhagen 1761—1817.
Joh. Ladislaus Dussek in London und Paris 1761—1812.
Anton Wranitzky in Wien 1761—1819.
K. Christian Agthe in Ballenstedt 1762—1792.
J. J. de Momigny in Paris 1762—1838 (der Vater der Phrasierungslehre).
Nic. Etienne Méhul in Paris 1763—1817.
Simon Mayr in Bergamo 1763—1845.
Franz Danzi in Mannheim 1763—1826.
Adalbert Gyrowetz in Wien 1763—1850.
Christ. Bernhard Über in Berlin 1764—1812.
Joseph Eybler in Wien 1764—1846.
Friedr. Heinr. Himmel in Berlin 1765—1814.
Daniel Steibelt in Paris und Petersburg 1765—1823.
J. Bapt. Cartier in Paris 1765—1841.
Dionys Weber in Prag 1766—1842.
Bernhard Anselm Weber in Berlin 1766—1721.
Joseph Weigl in Wien 1766—1846.
Anton Eberl in Wien 1766—1807.
Rodolphe Kreutzer in Paris 1766—1831.
Aug. Eberhard Müller in Leipzig und Weimar 1767—1817.
Henri Montan Berton in Paris 1767—1844.
Andreas Romberg in Hamburg und Gotha 1767—1821.

Bernhard Romberg in Hamburg 1767—1841.
L. M. Jadin in Paris 1768—1853.
Hyazinthe Jadin in Paris 1769—1802.
Ludwig van Beethoven in Bonn und Wien 1770—1827
Anton Reicha in Bonn und Paris 1770—1836.
Peter Hänsel in Wien 1770—1831.
Ferdinand Paer in Venedig und Wien 1771—1839.
Jean Baptiste Cramer in London 1771—1858.
Prinz Louis Ferdinand von Preußen 1772—1806.
Joseph Wölfl in Paris und London 1772—1812.
Hans Georg Nägeli in Zürich 1773—1836.
Charles Simon Catel in Paris 1773—1830.
Pierre Rode in Paris 1774—1830.
Gasparo Spontini in Paris und Berlin 1774—1851.
Fr. Adrien Boieldieu in Paris 1775—1834.
Nicolo Isouard in Paris 1775—1818.
Anton André in Offenbach 1775—1842.
E. T. Amadeus Hoffmann 1776—1822.
Ludwig Berger in Berlin 1777—1839.
Joh. Nepomuk Hummel in Wien und Weimar 1778—1837.
August Kreutzer in Paris 1778—1832.
J. Bapt. Gänsbacher in Wien 1778—1844.
Gottfried Weber in Darmstadt 1779—1839.
Konradin Kreutzer in Wien 1780—1849.
John Field in Petersburg 1782—1840.
Nicolo Paganini 1782—1840.
Dan. Franç. Esprit Auber in Paris 1782—1871.
Ferdinand Ries in London und Frankfurt a. M. 1784—1838.
François Joseph Fétis in Paris und Brüssel 1784—1871.
Ludwig Spohr in Gotha und Kassel 1784—1859.
Francisco Andrevi in Barcelona 1786—1853.
Friedrich Schneider in Dessau 1786—1853.
Carl Maria von Weber in Prag und Leipzig 1786—1826.
Friedrich Kalkbrenner in Paris 1788—1849.
Simon Sechter in Wien 1788—1867.
Friedrich Silcher in Stuttgart 1780—1860.
Wilhelm Maurer in Petersburg 1789—1878.
Ignaz Aßmayer in Wien 1790—1862.
Joseph Lipinski in Lemberg 1790—1861.
L. J. Ferd. Hérold in Paris 1791—1833.
Karl Czerny in Wien 1791—1857.
Jakob Meyerbeer in Paris und Berlin 1791—1864.
Gioachino Rossini in Paris 1792—1868.
Moritz Hauptmann in Kassel und Leipzig 1792—1868.
Franz Hünten in Paris 1793—1878.
Bernhard Klein in Berlin 1793—1832.
Theobald Böhm in München 1794—1887 (Flöte).
Ignaz Moscheles in London und Leipzig 1794—1870.
Josef Böhm in Wien 1795—1876.
Ad. Bernh. Marx in Berlin 1795—1866.
Heinrich Marschner in Dresden, Leipzig und Hannover 1795—1861.
Karl Loewe in Stettin 1796—1869.

Wilhelm Mangold in Darmstadt 1796—1875.
Giovanni Pacini 1796—1867.
Franz Schubert in Wien 1797—1828.
Saverio Mercadante in Neapel 1797—1870.
Gaetano Donizetti in Paris und Neapel 1797—1848.
K. Gottl. Reißiger in Dresden 1798—1859.
Franz Gläser in Wien und Kopenhagen 1798—1869.
Henri Bertini in Paris 1798—1876.
J. Fromental Halévy in Paris 1799—1862.
Siegfried Dehn in Berlin 1799—1858.
Karl Fr. Zöllner in Leipzig 1800—1860.
Joh. Wenzel Kalliwoda in Karlsruhe 1800—1866.
Vincenzo Bellini in Paris 1801—1835.
Joseph Lanner in Wien 1801—1843.
Gustav Albert Lortzing in Leipzig und Berlin 1801—1851.
Josef Labitzky in Wien 1802—1881.
Ch. Aug. de Bériot in Brüssel 1802—1870.
Adolphe Adam in Paris 1803—1856.
Hector Berlioz in Paris 1803—1869.
Franz Lachner in München 1803—1890.
Henri Herz in Paris 1803—1888.
Michael Glinka in Petersburg 1804—1857.
Johann Strauß d. ä. in Wien 1804—1849.
K. Friedr. Curschmann in Berlin 1804—1841.
Julius Otto in Dresden 1804—1877.
Heinrich Dorn in Leipzig, Königsberg und Berlin 1804—1892.
Julius Benedict in London 1804—1885.
Ed. de Coussemaker in Lille 1805—1876 (Musikhistoriker).
Joh. Peter Emil Hartmann in Kopenhagen 1805—1900.
François Servais in Brüssel 1807—1866.
Hilarion Eslava in Madrid 1807—1878.
Napoleon Henry Reber in Paris 1807—1880.
Ignaz Lachner in Hamburg, Stockholm und Frankfurt a. M. 1807—1895.
Michael William Balfe in London 1808—1870.
Auguste Franchomme in Paris 1808—1884.
Felix Mendelssohn-Bartholdy in Leipzig 1809—1847.
Friedrich Chopin in Paris 1810—1849.
Robert Schumann in Leipzig, Dresden und Düsseldorf 1810—1856.
Félicien David in Paris 1810—1876.
Joh. Georg Kastner in Paris 1810—1867.
Ferdinand David in Leipzig 1810—1873.
Josef Gungl in Wien 1810—1889.
Otto Nicolai in Wien und Berlin 1810—1849.
Friedrich Kücken in Schwerin und Stuttgart 1810—1882.
Ole Bull in Bergen 1810—1880.
Franz Liszt in Wien, Paris, Weimar und Rom 1811—1886.
Franz Brendel in Leipzig 1811—1868.
Wilhelm Taubert in Berlin 1811—1891.
Ferdinand Hiller in Köln 1811—1885.
Vincenz Lachner in Mannheim und Karlsruhe 1811—1893.
Ambroise Thomas in Paris 1811—1896.
Julius Rietz in Düsseldorf, Leipzig und Dresden 1812—1877.
Sigismund Thalberg in Neapel 1812—1871.

Friedrich von Flotow in Paris und Wien 1812—1883.
Richard Wagner in Magdeburg, Königsberg, Riga, Paris, Dresden, Zürich, München, Bayreuth 1813—1883.
Stephen Heller in Paris 1813—1901.
Giuseppe Verdi in Mailand 1813—1901.
Alexander Dargomyschski in Petersburg 1813—1869.
George Alexander Macfarren in London 1813—1887.
Adolf Henselt in Petersburg 1814—1889.
Theodor Döhler in Moskau, Paris und Florenz 1814—1856.
Robert Franz in Halle 1815—1892.
Robert Volkmann in Pest 1815—1883.
Delphin Alard in Paris 1815—1888.
Sterndale Bennett in London 1816—1875.
Franç. Hubert Prume in Lüttich 1816—1849.
Niels Wilh. Gade in Leipzig und Kopenhagen 1817—1890.
Antonio Bazzini in Paris und Mailand 1818—1897.
Charles Gounod in Paris 1818—1893.
Charles Dancla in Paris 1818—1907.
Henri Litolff in Braunschweig und Paris 1818—1891.
Heinrich Esser in Mannheim und Wien 1818—1872.
Franz Abt in Braunschweig 1819—1885.
Hubert Léonard in Brüssel 1819—1890.
Jacques Offenbach in Paris 1819—1880.
Henri Vieuxtemps in Brüssel 1820—1881.
Georg Vierling in Berlin 1820—1901.
Rochus von Liliencron 1820—1912.
Franz von Suppé in Wien 1820—1895.
Friedrich Kiel in Berlin 1821—1885.
César Franck in Paris 1822—1890.
Joachim Raff in Wiesbaden und Frankfurt a. M. 1822—1882.
Theodor Gouvy in Paris und Oberhomburg 1822—1898.
Ernest Reyer in Paris 1823—1909.
Richard Genée in Wien 1823—1895.
Theodor Kirchner in Winterthur, Würzburg, Leipzig, Dresden und Hamburg 1823—1903.
Anton Bruckner in Linz und Wien 1824—1896.
Peter Cornelius in Weimar, Wien, München, Mainz 1824—1874.
Friedrich Smetana in Gotenburg und Prag 1824—1884.
Karl Reinecke in Leipzig 1824—1910.
Florimond Ronger (genannt Hervé) 1825—1892.
Johann Strauß d. j. in Wien 1825—1899.
Martin Blumner in Berlin 1827—1901.
Fréd. Auguste Gevaert in Brüssel 1828—1908.
Anton Rubinstein in Petersburg 1829—1894.
Albert Dietrich in Oldenburg und Berlin 1829—1908.
Hans von Bülow in Berlin, München, Hannover, Mannheim, Hamburg 1830-94.
Hans von Bronsart in Hannover und Weimar, 1830—1913.
Karl Goldmark in Wien, 1830—1915.
Edmund Kretschmer in Dresden 1830—1908.
Franz Skuhersky in Innsbruck und Prag 1830—1892.
Josef Joachim in Berlin 1831—1907.
Filippo Marchetti in Rom 1831—1902.
Franz Wüllner in München, Dresden und Köln 1832—1902.

Friedrich Grützmacher in Dresden 1832—1903.
Charles Lecocq in Paris, geb. 1832.
Alexander Ritter in Weimar, Dresden, Würzburg 1833—1896.
Johannes Brahms in Wien 1833—1897.
Josef Brambach in Bonn 1833—1902.
Alexander Ritter in Weimar, Meiningen, München 1833—1896.
Peter Benoit in Antwerpen 1834—1901.
Albert Becker in Berlin 1834—1899.
Alexander Borodin in Petersburg 1834—1887.
Amilcare Ponchielli in Mailand 1834—1886.
Camille Saint-Saëns in Paris 1835—1921.
Felix Draeseke in Dresden 1835—1913.
August Winding in Kopenhagen 1835—1899.
Cäsar Cui in Petersburg 1835—1918.
Nikolaus Rubinstein in Moskau 1835—1881.
Modeste Mussorgski in Petersburg 1835—1881.
Emil Hartmann d. j. in Kopenhagen 1836—1898.
Léo Delibes in Paris 1836—1891.
Adolf Jensen in Königsberg, Berlin, Dresden, Graz, Baden-Baden 1837—1881.
Theodore Dubois in Paris, geb. 1837.
Max Bruch in Berlin, 1838—1920.
Georges Bizet in Paris 1838—1875.
Joseph Rheinberger in München 1839—1901.
Hermann Götz in Winterthur und Zürich 1840—1876.
Peter Tschaikowsky in Moskau 1840—1893.
Ignaz Brüll in Wien 1840—1907.
Franco Faccio in Mailand 1840—1891.
Anton Dvořak in Prag 1841—1904.
Felipe Pedrell in Madrid, geb. 1841.
Karl Tausig in Berlin 1841—1871.
Viktor E. Neßler in Leipzig und Straßburg 1841—1890.
Heinrich Hofmann in Berlin 1842—1902.
Arthur Sullivan in London 1842—1900.
Arrigo Boito in Mailand 1842—1918.
Karl Millöcker in Wien 1842—1899.
Jules Massenet in Paris 1842—1912.
Heinrich von Herzogenberg in Leipzig und Berlin 1843—1900.
Edvard Grieg in Bergen 1843—1907.
Giov. Sgambati in Rom 1843—1909.
Nikolaus Rimsky-Korssakow in Petersburg 1844—1908.
Gabriel Fauré in Paris, geb. 1845.
August Bungert in Pegli 1846—1915.
Alexander Mackenzie in London, geb. 1847.
Ch. Hub. Hastings Parry in London 1848—1918.
Otto Valdemar Malling in Kopenhagen 1848—1915.
Hermann Kretzschmar in Leipzig und Berlin, geb. 1848.
Benjamin Godard in Paris 1849—1895.
Philipp Scharwenka in Berlin 1847—1917.
Hugo Riemann in Leipzig 1849—1919.
Xaver Scharwenka in Berlin, geb. 1850.
Peter Erasmus Lange-Müller in Kopenhagen, geb. 1850.
Vincent d'Indy in Paris, geb. 1851.

Jan Blockx in Antwerpen 1851—1912.
Arthur Goring Thomas in London 1851—92.
Charles Villiers Stanford in London, geb. 1852.
Fred. Hymen Cowen in London, geb. 1852.
Emil Sjögren in Stockholm 1853—1918.
J. L. Nicodé in Dresden 1853—1919.
Edgar Tinel in Brüssel 1854—1912.
Engelbert Humperdinck in Berlin 1854—1921.
Giuseppe Martucci in Rom 1856—1909.
Alexander Tanéjew in Petersburg, geb. 1850.
Sergei Tanéjew in Petersburg 1856—1915.
Christian Sinding in Christiania, geb. 1856.
Robert Kajanus in Helsingfors, geb. 1856.
Wilhelm Kienzl in Graz, geb. 1857.
Edward Elgar in Birmingham, geb. 1857.
Alfred Bruneau in Paris, geb. 1857.
Giacomo Puccini, geb. 1858.
Algernon Ashton in London, geb. 1859.
Hugo Wolf in Wien 1860—1903.
Gustav Mahler in Wien 1860—1911.
Gustave Charpentier in Paris, geb. 1860.
Anton Arensky in Petersburg 1861—1906.
Edw. Alex. MacDowell in Neuyork 1861—1908.
Enrico Bossi in Venedig, geb. 1861.
Claude Debussy in Paris 1862—1918.
Friedrich Klose in München, geb. 1862 in Karlsruhe.
Friedr. E. Koch in Berlin, geb. 1862.
Pietro Mascagni, geb. 1863.
Gabriel Pierné in Paris, geb. 1863.
Felix Weingartner in Berlin und Wien, geb. 1863.
Horatio Parker in Neuyork, geb. 1863.
Richard Strauß in München und Berlin, geb. 1864.
Eugen d'Albert, geb. 1864.
Paul Gilson in Brüssel, geb. 1865.
Alexander Glasunow in Petersburg, geb. 1865.
Jean Sibelius in Helsingfors, geb. 1865.
Ferruccio Busoni in Berlin, geb. 1866.
Granville Bantock in Birmingham, geb. 1868.
Max Schillings in Stuttgart u. Berlin, geb. 1868.
Leone Sinigaglia, geb. 1868.
Hans Pfitzner in Straßburg, geb. 1869 in Moskau.
Siegmund von Hausegger in München, geb. 1872.
Lorenzo Perosi in Rom, geb. 1872.
Max Reger in München, Leipzig, Meiningen 1873—1916.
Arnold Schönberg in Wien, geb. 1874.
Ermanno Wolf-Ferrari in Venedig, geb. 1876.
Franz Schreker in Wien und Berlin, geb. 1878.